Lionello Venturi

cum să înţelegem pictura

8.030

Editura Meridiane

Lionello Venturi

cum să înţelegem pictura

Traducere de
OLGA MĂRCULESCU
Prefaţă de
DAN GRIGORESCU

PREFAȚĂ

De cîteva decenii, în cultura universală se produce un fenomen pe care sociologii, istoricii de artă, psihologii îl comentează, trăgînd concluzii dintre cele mai felurite. Lumea omului modern e invadată de imagini care se adresează văzului, adesea violentîndu-l, îl solicită pentru a-i impune concomitent, venind din direcții diverse, înțelesuri — nu o dată — contradictorii. Civilizația vizuală cuprinde domenii numeroase ale existenței cotidiene, „semnele de tot felul, formele, culorile au rostul nu numai de a crea o anume dispoziție sufletească, ci de a-l pune pe receptor (care e, mereu, *omul*) în situația de a deveni un agent cît mai util în societate, de a spori randamentul în școală, în industrie, în laboratorul de cercetări, pe șantier, în birou"[1]. Chiar dacă o asemenea interpretare este, evident, exagerat înclinată să descopere latura pragmatică a fenomenului, nu i se poate contesta capacitatea de a releva puterea cu care vizualul acționează, la acest sfîrșit de secol, asupra universului omului.

Strada, cu afișele ei astfel proiectate încît să constituie „un apel către atenția trecătorului", cu vitrinele multicolore, cu reclamele luminoase, cu amplele picturi monumentale, e un mediu din ce în ce mai prielnic modelării psihologiei unui „re-

[1] Huck D. Romney, „Eye's Culture in a Sea of Signs", in *Psychology Today*, august, 1975, p. 164.

ceptor" pus — însă — şi în situaţia de a alege, dintr-o mulţime de mesaje, pe cel care, într-un fel sau altul, pentru un motiv sau altul, răspunde mai direct unui anume tip de sensibilitate. Dacă se adaugă rezultatele statisticilor privind orele petrecute în faţa televizorului, în sălile de cinematograf, se poate constata cu uşurinţă cît e de puternică ofensiva vizualului.

Rezultatele ei sînt foarte greu de rînduit într-un sistem coerent. Pe de o parte, zone largi ale activităţii zilnice ale omului intră, programatic, în teritoriul frumosului: obiectul umil din locuinţe, maşina fac obiectul unei arte care-şi impune, tot mai autoritar, o estetică proprie: design-ul. „Căutînd strălucirea şi intensitatea, m-am servit de maşină, cum se întîmplă altora să folosească corpul sau natura moartă"[1], mărturisea Fernand Léger. În acelaşi timp, însă, într-o lume ale cărei dimensiuni sînt măsurate cu unităţi ale spaţiului optic, se desluşeşte cîteodată şi tendinţa de a judeca artele dintr-o perspectivă nediferenţiată de aceea din care se priveşte fenomenul vizual, *în general*. S-ar părea, deci, că există, la unii, tentaţia de a integra sistemul artelor în mecanismul mai larg al vizualului, neglijîndu-i-se elementul specific, cel care, dincolo de simplul mesaj optic, conţine un mesaj al ideilor, al sensibilităţii, un anume tip de descoperire a lumii şi a sensurilor ei.

Meritul unor cărţi de felul celei scrise de Lionello Venturi este că, fără a-i contesta condiţia fundamentală de *artă a văzului*, fără a o transforma într-un cod matematizat, excesiv sistematizat, al transmiterii şi receptării unor mesaje, restituie picturii sensul primordial de interpret logic şi poetic al naturii, al existenţei omului, al meditaţiei filosofice prilejuite de contemplarea lumii şi de participarea lucidă a artistului la destinul umanităţii. Gestul marelui istoric de artă care e Venturi, lipsa de orgoliu cu care se dedică unei opere aparent umile, aceea de a părăsi teri-

[1] Fernand Léger, *Funcţii ale picturii*, traducere de Alexandru Baciu, Editura Meridiane, 1976, p. 67.

Scanned with OKEN Scanner

toriul erudiției istorice, al adîncii speculații estetice și de *a explica* pictura, e pilduitor. El nu a căzut pradă prejudecății — din nefericire, îndeajuns de răspîndite printre specialiști, mai ales în urmă cu mai mulți ani, cînd și-a scris el cartea — potrivit căreia popularizarea ar fi o îndeletnicire nepotrivită cu obligațiile savantului. Rezultatul e prezentarea limpede a unor trăsături definitorii ale operei de artă, un îndemn luminat de a privi pictura cu dorința sinceră de a o înțelege, de a-i afla determinările filosofice, de a-l descoperi dincolo de formele și de culorile ce se adresează retinei pe artistul care își caută ecou în sensibilitatea și în gîndurile privitorului. Sistemul critic al lui Venturi, definit de autorul lui chiar într-una din primele pagini ale acestei cărți, „refuză . . . orice măsură de judecată care nu s-ar identifica cu personalitatea artistului".

Ceea ce, așa cum lesne bagă de seamă cititorul, nu se confundă deloc cu descripția biografică; Venturi se referă la obligația fundamentală a criticului (și, în general, a oricui vrea să formuleze o idee cu îndreptățire critică) de a găsi unghiul de perspectivă din care artistul a privit lumea sau s-a plecat, cercetîndu-se, asupra sa însuși. Formulată în asemenea termeni, concepția poate părea schematică; fiindcă, la urma urmelor, definirea ideilor pictorului nu e decît o etapă a *descoperirii* picturii și aparține, în egală măsură, istoriei artei și istoriei culturii, în concepția ei mai largă. Istoricul sau criticul de artă nu trebuie, însă, să reconstituie numai geneza unei imagini, felul în care ea s-a constituit în conștiința artistului; arta este, negreșit, și un fenomen al comunicării ideilor și cercetătorul nu are cum să neglijeze modul de transmitere a imaginii către conștiința privitorului. „Faptele pur vizuale nu reprezintă o valoare prin ele însele": în sensul acestei afirmații a lui Venturi se poate înțelege o concluzie care a putut deruta: „valorile plastice nu există".

Se instituie, de fapt, un sistem al valorilor în care determinant este „raportul între plastică și fantezia pictorului care a creat efectul plastic".

Scanned with OKEN Scanner

Un raport care a reprezentat și pentru Leonardo substanța însăși a expresiei artistice. „Pentru Leonardo — scrie unul dintre comentatorii săi recenți — arta nu-și atinge scopul decît ca întrupare a unei forme coerente, logice, de comunicare a valorilor: valorile, la rîndul lor, se conturează într-o rețea deasă de linii ce pornesc de la subiect la artist, de la artist la privitor, de la privitor înapoi la subiectul pe care fiecare în parte îl înțelege în felul său și-l compară cu modul în care i l-a relevat artistul. Valoarea este, în felul acesta, o problemă a relației între niște factori mereu variabili; e singura justificare a variabilității gustului, pentru că valoarea artistică (noțiune neidentică, nici la Leonardo, nici la noi cu valoarea *plastică*) se înscrie, totuși, într-o sferă cu diametru aproximativ constant care se cheamă *bun-gust.*“[1]

Venturi aspiră să realizeze „un echilibru între acțiune, sensibilitate și idee“, atunci cînd pronunță o judecată critică. Spre deosebire, deci, de Leonardo și de discipolii săi (declarați sau nu) din epoca neo-clasicismului și din secolul luminilor, el nu reduce pictura la o „cosa mentale“; și, dacă predominanța sentimentului provoacă riscul unei critici care să asculte „de impulsurile de moment“ și să dea mai multă importanță „întîmplării decît eternului“, o critică supusă numai ideilor („care tind să devină legi și reguli“) poate să piardă însuși sensul realității artistice. O realitate care — proclamă Venturi — e mereu nouă, mereu variată și „nu se supune nici unei legi“. Ceea ce nu înseamnă, cîtuși de puțin, adoptarea vreunui scepticism estetic: dimpotrivă, se respinge ceea ce Venturi numește „tipurile sentimentale de cultură“, cele spre care se îndreaptă „credincioșii frumosului“, descoperind ce lesne e să desprinzi pictura de orice alte determinări și s-o privești numai ca pe un „produs al frumosului“. Ei nu-și dau seama, de fapt, cît de complicată e aborda-

---

[1] Kenneth Clark, *Leonardo da Vinci*, Londra, 1952, p. 188.

Scanned with OKEN Scanner

rea artei din acest unghi care implică rezolvarea uneia dintre problemele fundamentale ale esteticii, asupra căreia, deşi s-au rostit adesea, filosofii artei n-au reuşit să dea un răspuns mulţumitor: „ce e frumosul?". Venturi polemizează cu cei care socotesc că pentru aprecierea artei e suficientă un fel de „intuiţie a frumosului", datorită căreia s-ar putea stabili dacă o pictură e „frumoasă" sau „urîtă", fără să se ia în seamă nici un alt element ce ar fi putut conduce la realizarea operei de artă.

Proclamarea „gustului", a „intuiţiei", ca unice criterii ale stabilirii valorii estetice, echivalează (aşa cum observă cu dreptate Venturi) cu recunoaşterea esenţei unui „*frumos* în sine". Cu alte cuvinte, ceea ce ar fi vrut să fie un sistem programatic, pentru că nu lua în consideraţie decît realitatea operei, se dovedeşte a se transforma într-un idealism subiectiv de cea mai evidentă factură. Descoperirea frumosului înseamnă cunoaştere a artei. Or, *arta* nu poate fi judecată în afara participării artistului la crearea unei imagini care vrea să convingă, să creeze o anume stare de spirit. Mai mult decît atît: *frumosul natural* însuşi nu există în sine, afirmă Venturi (şi aici se produce o disociere a termenilor care-l aduce pe autor în preajma teoriei experienţei a lui Dewey), pentru că el nu se relevă nici măcar în egală măsură oricărui privitor. Un amurg nu comunică de fel aceeaşi vibraţie unui automobilist ce străbate peisajul, obsedat de viteza maşinii sale, lui Dante sau lui Giorgione care descoperă în această risipă de lumină tainică, tăcuta clipă de contemplare şi de vis. O frunză legănîndu-se în aerul toamnei are o graţie nostalgică. Ele sînt frumoase, însă, socoteşte Venturi, numai pentru că devin subiecte ale poeziei; firesc, ale unei poezii nu totdeauna compuse în versuri, ci înţeleasă ca o stare sufletească.

Deşi, chiar şi aşa, exerciţiul propus în paginile introductive ale cărţii, cele care construiesc eşafodajul viitoarei demonstraţii, poate conduce la concluzii curioase. Respingînd frumosul *în sine*,

BIBLIOTECA de ISTORIE

Scanned with OKEN Scanner

Venturi pare a-l recunoaşte numai în ipostaza de scop al operei de artă; o asemenea interpretare intelectualistă nu contestă numai frumosul înţeles ca o calitate a naturii(aşa cum îl înţelegeau artiştii clasicişti din secolul al XVII-lea), ci şi frumosul *în afara operei de artă*, ceea ce îl aduce pe exegetul italian în preajma pre-rafaeliţilor englezi din secolul trecut. E adevărat, se desluşeşte o trăsătură care-l separă hotărît pe Venturi de teoreticienii pre-rafaeliţi: el nu vede în artă o transcriere a semnelor desenate în natură de mîna unei puteri transcendentale. Arta e o creaţie a omului şi frumosul nu se poate concepe în afara acestei condiţii fundamentale.

Umanismul estetic al lui Venturi reprezintă una dintre direcţiile cele mai vrednice de luare-aminte din gîndirea estetică a acestui secol. El se aşază, e adevărat, într-o categorie a istoriei ideilor întrucîtva diferită de aceea pe care o ilustra, de pildă, Brunschvicg care respingea imaginaţia ca pe „un păcat comis faţă de spirit“[1]. *Ideea*, factor ordonator, temei al raţiunii care plămădeşte şi justifică pe deplin creaţia artistică, nu constituie pentru Venturi unica realitate artistică. El nu pare a se declara de acord nici cu concluziile lui Alain care cuprindeau, atît de viguros, întreaga dezvoltare fenomenologică a preceptelor unui raţionalism de tip unilateral ce refuza imaginaţiei orice drept de participare la crearea realităţii artistice[2]. Fără să aibă, de fapt, pretenţia arhitecturării unui sistem estetic, Venturi sugerează necesitatea respingerii oricărei tendinţe de absolutizare a bazelor formative ale operei de artă. Atitudinea lui nu este aceea a unui relativism sceptic, ci mai degrabă a unui eclectism de tipul celui numit, cîndva, de cei din şcoala lui Locke „al bunului simţ“, înţelegîndu-se prin aceasta abordarea esteticului din perspectiva sen-

---

[1] L. Brunschvicg, *Héritage des mots, héritage d'idées*, Paris, 1945, p. 98.

[2] Vezi Gilbert Durand, *Structurile antropologice ale imaginarului*, Editura Univers, Bucureşti, 1977, pp. 24—37.

sibilității omului obișnuit. Discutînd, de exemplu, semnificația *subiectului* în opera de artă, Venturi precizează: „Fantezia nu e abstractă, nu operează în gol, ci acționează asupra întregii activități spirituale a omului, este forma vieții artistului (...). Un subiect poate avea o valoare intelectuală, morală, economică etc., dar nu o valoare artistică, pînă ce nu a fost absorbit și transformat de fantezia artistului".

Fără îndoială, *fantezia* despre care vorbește Venturi nu este totuna cu *imaginarul* în jurul căruia se poartă, mai ales în ultimele decenii, însuflețite discuții. Venturi nu urmărește neapărat constituirea unui *sistem* al fanteziei, ci se limitează să constate doar că valorile nu pot fi create decît prin contribuția artistului, că ele sînt rezultatul unei participări a spiritului uman la reinterpretarea lumii vizibilului. Lipsa unui sistem nu e, firește, doar aparentă, nici nu se cuvine înțeleasă ca urmare a faptului că, în cartea de față, scopul declarat e acela al expunerii *artei* și nu a *ideilor despre artă*. În general, Venturi e un istoric al fenomenului artistic și hotărîtoare pentru el sînt, totuși, datele istoriei. Ale istoriei sociale și ale istoriei fiecărui artist în parte. El nu e un filosof al artei, cu toate că, explicînd pictura, nu are cum să se ferească de ceea ce numește „pericolele metodei".

Dar, tot așa cum cei care s-au declarat „împotriva interpretării"[1] n-au putut, firește, să evite formulările unei interpretări proprii, argumentele lui Venturi „împotriva sistemului", a „metodei" se ordonează într-o metodă proprie, fragmentele argumentării sale compunîndu-se treptat într-o viziune coerentă, într-o concepție pe temeiul căreia opera de artă, luminată dintr-un unghi anume, capătă înțeles și-și transmite mesajul cu care a investit-o autorul ei. Venturi își ia precauții, caută să nu acorde o valoare atotcuprinzătoare unuia sau altuia dintre criteriile propuse de el. Jocul

[1] Vezi Susan Sontag, *Against Interpretation*, New York, 1970, pp. 13—24.

Scanned with OKEN Scanner

acesta al afirmaţiilor şi al circumscrierii lucide a fiecărui argument critic alcătuieşte, de fapt, ţesătura de idei a cărţii lui.

Ceea ce, în primă instanţă, îşi propune el este să-l deprindă pe privitorul unei lucrări de pictură cu gîndul că efectul optic este doar un reflex al atitudinii artistului, al ideilor, al sensibilităţii şi al fanteziei sale şi că se cuvine a încerca să descopere acest nucleu în jurul căruia se ordonează opera. Aşa încît, Venturi insistă — pe drept cuvînt — asupra lipsei unei relaţii semnificative între *subiect* şi *valoare*; cu alte cuvinte, *frumosul* din natură nu devine implicit *frumos* artistic. Un adevăr, s-ar spune, axiomatic, de vreme ce opere de artă care înfăţişează, de pildă, acelaşi fragment al unei privelişti pot fi nişte izbînzi ale spiritului creator sau nişte cópii cu totul mediocre. „Cînd eram tînăr — mărturisea un poet american — voiam cu tot dinadinsul să ajung pictor. Cel care m-a ferit de o asemenea aventură cu imprevizibile consecinţe a fost profesorul de desen din ultima clasă de liceu care şi-a început o oră de clasă cu vorbele: Trebuie să ştiţi cu toţii să desenaţi; nu există talent, nu există fantezie, există numai priceperea executării unor figuri asemenea. Nu ştiu dacă am făcut bine sau nu, dar am renunţat la visele mele de celebritate artistică: m-am speriat, pur şi simplu, la gîndul că îmi voi petrece toată viaţa executînd figuri asemenea.“[1]

În sistemul lui Venturi, „figurile asemenea“ nu se justifică în vreun chip ca scop al artei; fără să se refere direct la tradiţia aristotelică, el polemizează cu principiile mimetismului. Întemeiat pe „distincţia între subiect şi conţinut şi pe identitatea între conţinut şi formă“, sistemul critic pe care-l apără şi-l ilustrează Venturi stabileşte, totuşi, ca scop al artei, re-crearea universului real filtrat prin personalitatea pictorului. Întreaga istorie a artei este privită, astfel, ca o evoluţie a

[1] John Crowe Ransom, în *Kenyon Review*, Summer, 1956, p. 474.

Scanned with OKEN Scanner

principiului fundamental rezumat în cuvintele: „conținutul și forma sînt identice".

Disocierea între subiect („*ce* reprezintă pictorul") și *conținut* („*cum* reprezintă") nu e, bineînțeles, întru totul nouă și, într-o formulare îndeajuns de asemănătoare se regăsește deopotrivă cu teoriile unor direcții artistice atît de diferite între ele, formulate de artiști ca Delacroix și Courbet. Dar Venturi adaugă o întrebare esențială, fără al cărei răspuns arta rămîne o însușire de mici povestioare rostite în culoare și în linie, asemenea unei antologii de poezie (pentru că, la începuturile ei, critica de artă privea pictura ca pe o formă, mai mult sau mai puțin specifică, în care se întrupează poezia). A înțelege arta, susține el, înseamnă a înțelege *de ce* pictorul a introdus o anume tipologie, a recurs la o anume categorie de subiecte, *de ce* a socotit necesară folosirea unei game cromatice și a unei linii de un anume tip.

De ce este problema definitorie a oricărei științe; cu atît mai mult a uneia care privește raportul dintre valoarea fenomenului cercetat de ea și regulile ce-l guvernează ca pe un raport de contradicție. Fiindcă — se observă cu ușurință — ori de cîte ori Venturi se referă la un pictor a cărui operă o prețuiește, adaugă o precizare lipsită de echivoc: artistul cu adevărat mare e dincolo de reguli. Ceea ce, însă, nu înseamnă că ar contesta realitatea legilor artei, ci, sporindu-și evident dificultățile, consideră că fiecare pictor „își creează propriile reguli".

Consecința e că descoperirea sensului fiecărei opere se realizează separat pentru fiecare artist în parte, atîta vreme cît capodopera se realizează *în afara* legilor generale.

Proporțiile și disproporțiile sînt modificate, asimilate, asociate între ele într-un chip coerent („întregul, nu fiecare element în parte, are preț pentru rezultatul artistic"), ceea ce reliefează caracterul individual al creației.

Concluzia poate fi înșelătoare. Pentru că, asemenea judecății ce operează asupra valorii *operei*

Scanned with OKEN Scanner

de artă, şi aceea ce-şi propune să cumpănească înţelesul unui *sistem* menit să stabilească semnificaţia artei trebuie să refacă întregul şi nu să privească „fiecare element în parte". În realitate, Venturi fixează reperele unui sistem riguros ce cuprinde istoria artei, pe întreaga ei întindere, ilustrată de creaţii diferite nu numai ca mod de a concepe lucrurile, dar şi ca intensitate. E adevărat că, pentru nevoi didactice (pe care cartea lui Venturi nu uită nici un moment că are obligaţia să le respecte), opoziţiile propuse sînt, nu o dată, violente. E suficient să urmărim paralela între bătrînul spărgător de piatră al lui Courbet şi Napoleon al lui Meissonier („redus la gradul unei jucării pentru copii"), pentru a ne da seama cum se desfăşoară argumentaţia destinată să separe arta autentică de efectul retoric al unei picturi realizate, în cel mai bun caz, cu virtuozitate.

Elementele de tehnică picturală sînt, firește, subordonate scopului ultim al sugerării unei *expresii*, al comunicării unei *idei*. Aşa se întîmplă cu forma plastică şi cu clarobscurul, cu structura însăşi a picturii (căreia i se consacră o discuţie dintre cele mai pline de substanţă). Venturi este, în permanenţă, atent la felul în care elementele constitutive ale picturii se supun ţelului final al artei. O permanentă dialectică a acestor calităţi parţiale se conturează în paginile cărţii şi metoda comparaţiei şi a opoziţiei nu are alt înţeles decît acela de a surprinde *procesul* şi nu doar de a consemna rezultatul lui.

Cîteodată, distincţiile propuse nu sînt, e drept, rezolvate prea limpede. Dacă, de exemplu, nu ştim de la criticii ranascentişti, de la Lomazzo sau de la Francisco de Hollanda, care e deosebirea între „desenul minţii" şi „desenul liniilor", adică între construcţia întregului (care ar echivala, să spunem, cu planul unei clădiri) şi precizarea fiecărui detaliu (a zidurilor, ferestrelor, balcoanelor, coloanelor, grilajelor), e greu de presupus că paralela dintre Simone Martini şi Giotto ar fi îndeajuns de elocventă. Dar, fără îndoială, formularea lapidară a lui Venturi porneşte de la

Scanned with OKEN Scanner

convingerea că, într-o măsură sau alta, cititorul italian avea cîteva cunoştinţe, măcar aproximative, despre „*desenul intern*", osatura pe care creşte făptura miraculoasă a operei de artă, desenul ei „extern".

Alteori, el zăboveşte, poate, prea îndelung asupra unor „scheme" cunoscute, probabil, de oricine s-a aplecat, curios, asupra unei lucrări de pictură: calitatea, intensitatea, tonul, complimentaritatea culorilor sînt probleme cunoscute, negreşit, de cel care se presupune că ştia ce înseamnă „desen intern" şi „desen extern".

Asemenea ezitări ale pedagogului Venturi se pierd, însă, în construcţia masivă şi suplă a unei cărţi din care nu se învaţă numai *cum* se priveşte o pictură, ci şi cum au privit-o alţii şi de ce ei au avut dreptate sau au greşit. Cartea lui e, în felul acesta, un fel de istorie comentată a artei universale, în care operele reprezentative aduc mărturia unei mentalităţi specifice unei epoci.

Venturi nu scoate opera de artă din determinarea ei istorică; existenţa unor trăsături generale ce se continuă de la o epocă la alta nu elimină specificul fiecărei epoci în parte, care se întrupează în operele create într-un anume moment al evoluţiei istorice. Uneori, chiar şi în cazul unor personalităţi contemporane (cum au fost Giotto şi Simone Martini), se relevă diferenţele dintre „cele două lumi" în care le-a fost dat să trăiască: Siena şi Florenţa au revărsat în opera celor doi maeştri datele unor experienţe istorice diferite, ceea ce — consideră Venturi — explică pe deplin deosebirile de concepţie stilistică, forma pe care o dobîndesc personajele. Sensul însuşi al creaţiei lor se luminează în alt chip, însuşirile omului reprezentat de ei se definesc ca urmare a idealurilor proclamate de fiecare structură socială pe care o reprezintă, în esenţă, pictura lor.

Din acest punct de vedere, ei enunţă principii de bază ale epocii care avea să-i urmeze: personajele naraţiunii lui Simone sînt, totuşi, nişte pămînteni care au învăţat să se poarte, luîndu-şi ca

Scanned with OKEN Scanner

model pe oamenii de la curtea sieneză; cei ai lui Giotto „deschid o civilizație picturală nouă care se ocupă mai ales de om". Umanismul modern al lui Venturi se întîlnește, firesc, cu acela al lui Giotto, anticipînd Renașterea. Dator însă mentalității medievale (asemenea contemporanului său mai tînăr, Dante), pictorul florentin nu se eliberează de semnificațiile teologice ale raporturilor dintre personaje care „nu sînt naturale"; dar „concreteţea plastică", aspectul fiecărui obiect, construcția solidă a volumelor sînt elemente ale unei alcătuiri de un ordin cu totul diferit de acela care ordona proporțiile și relațiile dintre oameni și dintre lucruri.

Demonstrația lui Venturi pornește de la o realitate istorică, precis descrisă, care învăluie opera lui Giotto (artistul a fost unul dintre cei pe care istoricul de artă i-a admirat cel mai mult) și izbutește, fără să forțeze argumentația sau s-o lege prea mult de condiționări exterioare, să releve *cauzele* unei orientări estetice ce marchează o epocă de răscruce, aceeași pe care a reprezentat-o și opera lui Dante. Răspunsul său e cel cerut de el însuși oricărei analize a fenomenului artei: e răspunsul la întrebarea esențială a istoriei artei: *de ce*.

Și explicația istorică nu se limitează la determinările contemporane: Giotto și Martini sînt priviți și din perspectiva împlinirii unor tradiții inaugurate cu mai multe decenii înainte și cărora, fiecare în felul lui, le-a dat o tălmăcire proprie sau le-a reinterpretat însăși substanța lor. Unul, pictor al vieții, al unei vieți în care se auzea cum urcă „seva mai fecundă a vîrstei ce s-a numit Renaștere", celălalt, contopind „viața aristocratică a unei curți cu viața divină, frumusețea mondenă cu frumusețea celestă" și de aceea arta lui se înfățișează asemenea unei flori „de frumusețea delicată și subtilă" a unei flori de seră.

Sistemul lui Venturi dezvoltă criterii istorice, fără să renunțe la analizele structurilor artistice (termen pe care îl respinge numai pentru că-i

Scanned with OKEN Scanner

evocă o realitate străină, aceea a ştiinţelor biologice). Interpretarea umanismului se aseamănă cu aceea pe care o deslușim şi în opera unei alte mari personalităţi, a unui comentator profund al istoriei artei: Bernard Berenson. Pentru amîndoi umanismul avea de rezolvat „o problemă morală, independentă orientată către reformarea tradiţiei teologice". Adică spre transformarea mitologiei creştine într-o poveste obişnuită, cu zei proiectaţi într-o realitate care e aceea a vieţii cotidiene, fără aură şi fără spaime. Făptura divină a *omului*, centru al universului şi expresia artistică sînt o consecinţă a determinării morale. De aici organizarea geometrică a compoziţiei la care aspiră Piero della Francesca, dînd grai unei dorinţe de a întemeia o viziune a permanenţelor. Totul capătă, astfel, o explicaţie logică, întrebarea căreia Venturi vrea să-i afle răspuns e mereu aceeaşi: *de ce*.

Comparaţiile lui (Masaccio-Piero, Masaccio-Pollaiolo) izbutesc să dea relief fenomenului complex care se numeşte umanism, să pună în valoare feţele numeroase ale unui proces ce tinde să-l aşeze pe om ca axă a întregului univers, făcînd să se rotească în juru-i lumea corpurilor vizibile şi a celor nevăzute.

Explicarea literară a artei nu e acceptată sub nici o formă de sistemul lui Venturi. Prin asta nu se înţelege, însă, respingerea unei discuţii logice, argumentate a surselor, a raporturilor între ideea literară şi cea picturală. Comentariile din această carte nu se înfăţişează ca nişte consecinţe ale unei concepţii iconografice, în sensul acreditat pentru acest cuvînt de disciplină întemeiată de Erwin Panofsky. Pentru Venturi, istoria ipostazelor diverse ale unui erou literar care parcurge epocile istoriei artei nu e interesantă decît în măsura în care explică o configuraţie a formelor şi a culorilor. El rămîne un exeget *al picturii* şi sursele literare au valoare doar dacă se dovedeşte că ele transmit o idee nu doar o temă. O idee capabilă să structureze într-un chip specific arhitectura imaginii şi s-o investească, limpede, cu un

Scanned with OKEN Scanner

sens moral sau filosofic. Aşa cum se întîmplă cu *Primăvara* lui Botticelli căreia Lucreţiu, Horaţiu, Poliziano i-au putut sluji ca motive de inspiraţie. Dar o asemenea concluzie nu-şi are rostul de a spori cu încă o referire bibliografică (extrem de interesantă, desigur) cunoştinţele livreşti ale unui anume tip de comparatism descriptiv: ea concentrează înţelesurile *gîndirii* lui Botticelli, felul în care ea îşi însuşeşte interpretarea Graţiilor ca simboluri ale libertăţii, iar pe Venus o transformă din zeiţă în înger căzut. După cum, în discutarea artei lui Leonardo, pasiunea pentru ştiinţă a artistului e discutată din perspectiva aceleiaşi materializări a unui ideal umanist. „Poezia penumbrei" despre care vorbeşte Venturi e un mod de a gîndi lumea, însuşit de un om de ştiinţă. Dar de un om de ştiinţă care e pictor. De aceea, observă Venturi, pictorul nu preia de la savant decît acele elemente care concordă cu idealul său.

Descoperite în expresia plastică, inserţiile literare sau scientiste sînt interpretate ca factori ai picturii şi nu se pot justifica altfel. Ceea ce constituie o admirabilă lecţie pentru comentatorii grăbiţi să consemneze identităţi tematice sau ale motivelor, dar nu par a băga de seamă că ecourile lor se produc într-un spaţiu care nu e nici acela al poeziei, nici al ştiinţei şi — ca urmare — se cuvin discutate din punctul de vedere al picturii. Aşa se poate înţelege o afirmaţie ca aceea care stabileşte că, la Leonardo, „mintea a anticipat ceea ce au descoperit ochii" şi că desenul său a devenit „un instrument de cunoaştere". Problema cunoaşterii prin artă e prea complexă pentru a putea fi discutată aci; şi nu am impresia că Venturi ar fi vrut să abordeze aspectele epistemologice ale artei. Constatarea sa, în cazul desenului lui Leonardo, se referă mai curînd la o modalitate specifică de *reflectare a realului* de către omul care gîndeşte şi creează. Dealtminteri, aceasta e una dintre funcţiile pe care, în tradiţia renascentistă, Venturi le recunoaşte artelor în general. Şi, firesc, artelor văzului îndeosebi, de

Scanned with OKEN Scanner

vreme ce (așa cum demonstrează el în paginile consacrate lui Masaccio) ele pot face concrete abstracțiunile, pot da sens particular generalului.

Dialogul acesta permanent între realitate concretă și idee care înnobilează opera de artă, între particularitățile operei individuale și trăsăturile generale ale artei ca expresie a umanismului, între epoca istorică pe care o cuprinde în liniile și culorile sale și permanențele valorilor artistice constituie, de fapt, osatura însăși a sistemului critic al lui Venturi. Nuanțările sînt, mai întotdeauna, cele care relevă specificul creației artistice ca „formă de cunoaștere" și de reflectare, așa cum e el înțeles în paginile cărții de față.

Așa se poate accepta, de bună seamă, argumentarea unei idei cum e aceea a relației între frumos și geometric, statornicită — pe urma teoriei aristotelice — de artiștii Renașterii. Aspirația lui Rafael, de pildă, spre frumos nu poate fi înțeleasă, demonstrează Venturi, decît dacă este pusă în legătură cu idealul culturii clasice care căuta echilibrul desăvîrșit, simetria netulburată, demnitatea unei armonii a proporțiilor a căror contrazicere năștea sentimentul tragicului, osîndea la neliniște și la vremelnicie. Faimoasa poveste despre Zeuxis preluată de la Cicero (o poveste despre pictorul care a privit cu luare-aminte trupurile tuturor adolescenților din cetate pentru a le alege pe cele cinci în făptura cărora deslușise întruparea adevăratei frumuseți, pentru ca, apoi, să realizeze o sinteză a frumuseții *în general*) își dobîndește adevărata semnificație dacă e pusă — așa cum face Venturi — în relație cu *ideea* clasicistă care devenea, în același timp, și model real, concretizat în înfățișările ce pot fi observate în chipurile oamenilor adevărați.

Raportul individual-general nu este — relevă Lionello Venturi — un raport al contradicției și al conflictului; aceasta se va întîmpla abia în romantism sau, mai exact, în acea epocă tulbure care, la sfîrșitul secolului al XVIII-lea, prevestea vasta mișcare de idei din veacul următor. În Renaștere, Rafael (și nu numai el) crea o ima-

Scanned with OKEN Scanner

gine a frumuseţii eterne a omului, plămădind-o din materia unei realităţi în care Venturi recunoaşte chipurile unor oameni obişnuiţi, ale celor din popor, o frumuseţe plină de vitalitate şi de adevăr.

Abaterea de la această condiţie fundamentală a autenticităţii e sancţionată de fiecare dată în textul acestei cărţi; pentru Venturi, arta înseamnă, înainte de toate, forţă de recreare a lumii într-o imagine plină de adevăr, într-o formă vizuală care-şi asumă îndatorirea de „a descrie cu emoţie ceea ce se poate observa în natură". Frumosul — remarcă Venturi, care, istoric de artă fiind, îşi întemeiază demonstraţiile pe exemple puse la îndemînă de momente diverse ale creaţiei universale — nu poate fi regăsit în *turnul de fildeş*, iluzoriu refugiu al artistului deznădăjduit de urîţenie şi de vulgaritate. „Arta pentru artă" (a cărei origine e pusă, discutabil, în legătură cu opera lui Rafael) nu se poate constitui logic ca soluţie estetică, pentru că — dacă acceptăm că arta este o formă a activităţii umane (ceea ce nu se neagă nici de partizanii unei arte născute din gestul necontrolat de conştiinţă, dar determinată de voinţa de *a crea* artă[1]) — atunci n-o putem rupe de toate celelalte acte ale existenţei.

Ideea revine şi în analiza concepţiei michelangiolești, definită acolo — e drept — de o altă coordonată: imposibilitatea de a despărţi idealul estetic de pătimaşa suferinţă pricinuită de suferinţa propriei ţări. Arta „îmbrăţişează întreaga viaţă a omului"; dacă se izolează de restul activităţilor, „forma îşi pierde conţinutul", arta se purifică într-atît încît îşi pierde calitatea ei de viaţă, artistul sfîrşeşte să mai fie artist şi „devine un tehnician subtil, un virtuoz, un academist". Concluzia lui Venturi luminează întreaga viziune a unui istoric de artă care caută întrupări, în forme specifice, ale vieţii, şi nu imagini ce seamănă cu

[1] Vezi Hans Hartung, în *Arts Today*, Summer, 1951, p. 227.

Scanned with OKEN Scanner

„respirația arborilor după ce le-au fost tăiate rădăcinile".

Demonstrație căreia, cu fiecare capitol al cărții, el îi adaugă noi argumente. Cei care se abat de la această lege firească — se demonstrează — nu pot depăși condiția manierismului epigonic. Așa s-a întîmplat cu urmașii lui Rafael, așa s-a întîmplat cu Ingres și cu Puvis de Chavannes. Poate că, totuși, spiritul polemic s-a exercitat aici prea vehement, nu cu destulă grijă pentru nuanțe. Pentru că, printre elevii tînărului maestru al Madonei Sixtine s-a aflat și acel surprinzător Giulio Romano, ale cărui variații pe tema mitologică a lui Psyhé, pline de vervă și de inventivitate, nu se reclamă doar din viziunea magistrului său, ci și din grandoarea febrilă a lui Michelangelo. În privința artei lui Ingres, lucrurile nu par chiar atît de simple, și nu însușirea lecției lui Rafael i-a atras, la salonul din 1806, epitetul de „gotic"; pentru că artistul francez nu se va mărgini la exemplul Renașterii italiene, ci îi va studia, deopotrivă, pe Dürer și pe anonimii autori ai miniaturilor medievale, iar dragostea lui pentru prioritatea liniei îl va apropia de sculptura grecească într-o asemenea măsură încît, în 1810, conservatorul Institut al Franței îi va reproșa că „a vrut să se apropie de epoca nașterii picturii mai curînd decît să pătrundă principiile frumosului"[1]. Un exemplu — negreșit mai convingător — al consecințelor imitării „frumosului" rafaelit, fără preocuparea de a trece dincolo de efectul formal al desăvîrșirii desenului, ar fi fost pus la îndemînă de pictura școlii germane a „nazareenilor" al căror academism se opunea, în esență, aspirației de a descoperi frumosul în lumea oamenilor umili, în acele „Madone care vin din popor" și despre care vorbește Venturi.

La fel, nu mi se pare că termenii în care se trasează diferența între pictura noastră și temeiu-

---

[1] Cf. Louis Hautecoeur, în *Histoire Générale de l'Art*, Paris, 1950, p. 626.

rile lirice ale expresiei artistice sînt cei mai potriviţi. Nu cred că „dispariţia istoriei" s-a produs cîndva cu adevărat în artele vizuale. Ceea ce, de fapt, pulverizează unitatea concepţiei constructive a unei opere de artă nu e naraţiunea *în sine*, ci o anume înţelegere măruntă, transformarea sufletului epic, răscolitor, vast, într-o consemnare placidă a unei anecdote. De aici, poate, şi indignarea lui Venturi împotriva „picturii pe perete"; şi e adevărat că nesocotirea posibilităţilor frescei de a crea un spaţiu prielnic afirmării unor idei prin mijlocirea unor episoade ale existenţei umane poate conduce la eşuarea în decorativ. Ceea ce demonstrează că Venturi nu poate face, totuşi, abstracţie de *subiect* şi de semnificaţiile sale, că, şi pentru el, conţinutul (al cărui primat îl recunoaşte şi-l demonstrează adesea) cuprinde şi acest factor obiectiv, preluat din lumea realului.

Aici, mi se pare, se descifrează una dintre ezitările teoretice ale lui Venturi. Recunoscînd rolul important pe care-l împlineşte expresia plastică în relevarea însuşirilor *morale* ale eroilor lui Tiţian, admirînd spiritul militant al picturii lui Goya, al compoziţiilor lui Courbet pătrunse de ideile revoluţiei de la 1848, el îi reproşează lui Millet, de exemplu, nu numai convenţionalismul unor scene descrise de el, al culorii, ci şi „scopul propagandistic" al acestei arte. Oare felul în care Goya reinterpretează istoria nu înseamnă *propagandă?* O propagandă patetică, în sprijinul unor idealuri patriotice, formulată în termeni lipsiţi de orice ambiguitate? Un istoric de artă care a înţeles atît de profund năzuinţa pictorilor de a exprima umanitatea şi spiritul ei, care defineşte cu atîta precizie realismul ca posibilitate de a descoperi temeliile umane ale lumii vizibile, confundă

Scanned with OKEN Scanner

tezismul declamator şi plat cu aspiraţia de a transforma opera de artă într-o purtătoare a unui mesaj social şi politic, fie el numit, la rigoare, şi *propagandă*.

Am impresia că, într-o măsură, explicaţia poate fi găsită şi într-o relativă lipsă de adeziune la estetica artei moderne. Venturi e, limpede, mai deprins cu ideea ca element al subiectului (cu toate rezervele sale, nu o dată îndreptăţite, faţă de naraţiune), decît cu arta care încorporează *ideea* în însăşi esenţa lumii observabile. De aici, desigur, obiecţiile sale împotriva cubismului („şi a derivatelor sale", adaugă Venturi). O pictură care, prin Braque, Picasso — şi, poate, mai decis decît prin ei, prin Juan Gris —, a căutat însuşi miezul organizării materiale a lumii e învinuită că „îndepărtează arta de natură". Şi tot de aici, cu siguranţă, spaţiul restrîns acordat mişcărilor artistice din ultimele decenii de dinaintea publicării cărţii.

Dar, pentru cel care vrea să desluşească mai exact sensul artei mai vechi, al acelei arte pe care se întemeiază atît de multe şi de substanţiale structurări ale viziunii moderne, cartea lui Venturi e un îndrumar extrem de preţios. Capitolele sale nu reconstituie, pur şi simplu, o istorie a formei, ci explică evoluţia unor concepţii. Paginile consacrate Renaşterii, superba analiză a impresionismului, a picturii lui Cézanne şi a lui Van Gogh, a lui Constable, a lui Rouault sau Matisse nu sînt doar nişte re-evaluări ale unor momente definitorii ale istoriei spiritului uman, ci fragmente ale unui sistem care izbuteşte pe deplin să demonstreze continuitatea şi unitatea organică a aspiraţiilor artei de a da înţeles mai adînc naturii şi omului.

Un dialog socratic, în care-l simţi în permanenţă pe Venturi adresîndu-se unui învăţăcel, vrînd

Scanned with OKEN Scanner

să-l deprindă cu gîndul că trebuie „să privească dincolo de ceea ce vede". Şi, dacă la capătul lecturii acestei cărţi vom fi mai înţelepţi şi vom înţelege că arta nu vrea să fie doar o bucurie a retinei, că în relaţia artist privitor, fiecăruia îi revine obligaţia de a căuta drumul, deloc uşor, spre înţelegerea celuilalt, înseamnă atunci că marele pedagog, eruditul istoric al artei care a fost Lionello Venturi şi-a atins scopul.

DAN GRIGORESCU

Scanned with OKEN Scanner

Cînd o pictură nu ne lasă indiferenţi, reacţia observatorului se exprimă prin cuvintele „îmi place" sau „nu-mi place". Şi oricine are dreptul să spună aşa, oricare ar fi gradul său de cultură; în realitate, de preferinţele individuale nu se vorbeşte aşa ca de opiniile arbitrare şi subiective, care au totdeauna dreptate, dar nu sînt niciodată rezultatul unui examen al raţiunii, întrucît aceasta ar însemna să te bazezi pe un principiu obiectiv.

Uneori preferinţa subiectivă este singura posibilă. Cine îşi dă silinţa să-i convingă pe alţii că o femeie trebuie sau nu trebuie să placă, se acoperă numai de ridicol, dacă nu dă chiar prilej de bănuială; şi o ridicare din umeri este singurul răspuns care i se dă celui ce susţine cu „argumente" că un anume fel de mîncare trebuie ori nu trebuie să fie preferat.

Dar discuţiile despre artă, care au o tradiţie de cîteva milenii, şi au prins în jocul lor cîteva mari talente, se silesc să iasă din preferinţa subiectivă, chiar dacă n-o neglijează, şi să ajungă la o judecată obiectivă, adică să găsească o normă obiectivă de judecare.

Dacă o Madonă *de Rafael ne atrage mai mult ca o* Sibilă *a lui Michelangelo, ne dăm totuşi seama că şi* Sibila *este o operă de artă, ba chiar îi găsim calităţi diferite de cele ale* Madonei *lui Rafael, şi invers. Fiecare din cele două imagini are calitatea ei specială, care e o calitate prin ea în-*

săşi, independent de faptul că ne place mai mult ori mai puţin. Şi întrucît acea calitate există în pictura însăşi, ea este obiectivă: este calitatea care se numeşte artă.

Atunci vom spune: „Graţia lui Rafael ne atrage mai mult decît încrîncenarea lui Michelangelo, şi totuşi admitem că şi încrîncenarea ar fi motiv de artă, şi amîndoi aceşti pictori au săvîrşit o operă de artă". „Aceasta e o operă de artă", sau contrariul ei: „Aceasta nu e o operă de artă", sînt cea dintîi şi cea de pe urmă concluzie a unei judecăţi critice, care a depăşit preferinţa subiectivă şi ia notă de prezenţa sau absenţa acelei calităţi care se numeşte artă.

Prin urmare cele două propoziţii — „acest tablou îmi place" şi „acest tablou este o operă de artă" — sînt de natură diferită. Cea dintîi, fiind arbitrară, nu este nici adevărată nici falsă. A doua, în schimb, care se pretinde a fi obiectivă, întrucît afirmă calitatea de artă care ar exista în acea pictură, este în mod necesar ori adevărată ori falsă. De unde nevoia de a demonstra că ai dreptate dacă nu vrei să fii constrîns să admiţi că nu ai.

Să presupunem că avem dinaintea ochilor două desene ale aceluiaşi cap, şi unul ar fi de Rafael iar celălalt o copie a desenului lui Rafael. Primul este o operă de artă, al doilea, în schimb, este un studiu, o exersare a mîinii, cu scop practic. Cum să ne dăm seama de diferenţă?

Se răspunde de obicei că exigenţele esenţiale ţin de o sensibilitate artistică naturală şi de o cultură critică. De fapt, nu-i adevărat că se poate judeca arta dînd ascultare numai vocii interioare a propriului suflet lipsit de prejudecăţi. Este adevărat că fără sensibilitate artistică nici o judecată critică nu e posibilă, dar e la fel de adevărat că sensibilitatea artistică nu e ceva aşa de simplu ca un electron, este efectul unui întreg ansamblu de activităţi umane, şi se dezvoltă şi se maturizează odată cu experienţa de viaţă şi cu cultura. Cine a privit cu interes plin de afecţiune un mare număr de picturi şi le vede în continuare, este în

Scanned with OKEN Scanner

stare să simtă calitatea de artă mai mult decît cel care e preocupat de alte lucruri. Şi dacă a avut răbdare să-şi compare propria-i judecată cu altele, căutînd să înţeleagă raţiunile acordului sau dezacordului, şi-a îmbogăţit sensibilitatea. Şi întrucît viaţa şi natura se găsesc întotdeauna într-o pictură, cine are experienţă de viaţă şi cunoaşte natura ocupă o poziţie privilegiată în înţelegerea valorilor artei. Sensibilitatea e insuficientă prin ea însăşi ca să formuleze judecăţi dacă nu s-a transformat într-un organism de idei, dar cînd ideile sînt precise şi limpezi, sensibilitatea trece dincolo de idei ca să pregătească formarea unor noi idei, astfel încît ritmul continuă la infinit.

Critica este matură atunci cînd s-a ajuns la un echilibru între acţiunile reciproce ale sensibilităţii şi ideilor. Dacă sensibilitatea predomină, criticul ascultă de impulsurile de moment şi întîmpină riscul de a lăsa să predomine în judecata sa efemerul asupra eternului; dar dacă predomină ideile, care tind să devină legi şi reguli, ceea ce se pierde este sensul realităţii artistice, care totdeauna este variată şi nouă şi nu se supune nici unei legi. Din prea mare dragoste pentru etern şi prea mare spaimă de efemer, se pierde sau unul sau altul, şi nu rămîne decît golul.

Unele tipuri de cultură artistică sînt sentimentale. Cei ce cred în frumos, de exemplu, rezolvă totul cu uşurinţă. Cînd privesc un tablou, nu-şi dau osteneala să-i cunoască autorul, nici felul lui de a simţi, nici povestea lui, pentru că vor să guste pictura pentru ea însăşi. Ei cred că au un simţ al frumosului care le îngăduie să judece dacă pictura e frumoasă sau urîtă şi nu caută altceva. Nici unul nu se îndoieşte că nu ar avea un simţ al frumosului, dar dacă-i întrebi ce anume înţeleg ei prin frumos, se vor ascunde îndărătul inefabilului care, prin definiţie, nu convinge pe nimeni, ori răspund cu cine ştie ce prostie. De secole filosofi şi artişti au încercat să definească ce anume este frumosul şi nu au izbutit, pentru că nu poate fi definit. Frumosul în sine, despărţit de opera de artă, nu există. Şi „frumosul" pe care-l recu-

Scanned with OKEN Scanner

noşti în Homer sau Shakespeare, în Rafael ori Rembrandt, nu este altul decît o metaforă pentru a semnala arta acelor poeţi şi pictori.

Fiece artist autentic are o concepţie proprie despre frumos şi-l identifică cu acel ideal pe care fantezia sa încearcă să-l atingă: în aşa fel că pentru a găsi acel „frumos" nu trebuie să ieşi din fantezia artistului.

Apar nenumărate obiecţii: „Lăsaţi deoparte operele de artă şi gîndiţi-vă la natură. Există femei frumoase, şi urîte. Cum explicaţi diferenţa?" Carducci, întrebat de regina Margherita dacă Annie Vivanti e frumoasă, răspunse: „Mai rău", arătînd cu asta că vitalitatea prieteniei îl abătea de la visele despre frumosul ideal, şi-l aducea pe pămînt, la viaţa reală, cu toată provocarea, înflăcărarea şi lupta pe care viaţa o duce cu sine. Tocmai de aceea viaţa este ceva mai rău şi în acelaşi timp mai bun ca frumosul. Ceea ce numim noi frumos la o femeie nu e decît puterea ei de vrajă, ceva pe care ea şi-l creează singură, cînd poate şi cînd vrea. Ea este propriul ei artist şi frumuseţea ei nu este altceva decît întreaga ei personalitate.

Şi totuşi un apus frumos pare să nu aibă personalitate chiar dacă e frumos. Un ţăran care-şi vede numai de turma lui, şi un automobilist care-şi lansează maşina cu sute de kilometri la oră, nu are ochi pentru frumuseţea apusului. Dante simte în apus nostalgia marinarului, iar Giorgione vede în apus clipa de contemplare şi vis. Frumuseţea apusului este transfigurarea fantastică şi sensibilă săvîrşită de noi, este opera noastră de artă. Dante transfigurează poetic apusul, Giorgione, pictural. Un apus, nici mai mult nici mai puţin decît toate celelalte lucruri din natură, este un pretext pentru o operă de artă. O simplă frunză îngălbenită căzută toamna este tot atît de „frumoasă" ca pretext pentru o operă de artă, ca şi un apus roşietic. Şi unul şi celălalt îi inspiră numai pe cei care sînt capabili de inspiraţie, prin urmare tocmai pe poeţi şi pictori.

Dorinţa de a găsi frumosul în natură ori în opere de artă poate da loc la exerciţii utile pentru

Scanned with OKEN Scanner

judecata critică, întrucît ea se raportează mereu la opere de artă concrete, şi caută în stil valoarea lor. Altfel cineva ar putea lua drept capodoperă o pictură mediocră care ar reprezenta o femeie frumoasă, ori invers, să treacă pe lîngă o capodoperă autentică pentru că subiectul ei este, să presupunem, un talger cu mere.

Un mod ades recomandat pentru a înţelege arta picturii este însăşi deprinderea de a picta. Şi firește este vorba de o cale optimă, dar din motive diferite de cele care în general se dau pentru a o justifica. Dacă sensibilitatea noastră reacţionează în faţa naturii; dacă facem portretul unei frunze sau al unui copac, al unui om sau al unui animal; dacă în vreme ce pictăm studiem raporturile între o figură şi spaţiul înăuntrul căruia ea s-a închis, între suprafeţe şi profunzimi, între linie şi relief, culoare şi lumină; şi nu numai atît, dar dacă izbutim să percepem corespondenţa intimă între semnificaţia motivului şi mediul său, şi urmările morale şi teoretice ale acelei corespondenţe; în acest caz, exercităm fantezia pentru a pune în raport reacţia noastră individuală faţă de natură cu reacţia tuturor artiştilor de ieri sau de azi. Exerciţiu într-adevăr foarte util, ba chiar necesar criticului. Dacă totuşi reflectăm asupra naturii acestui exerciţiu, ne dăm seama că el este mai ales experienţă de viaţă: viziune, sentiment, fantezie, gîndire şi voinţă. Şi experienţa vieţii este cea mai bună şcoală pentru înţelegerea artei ca şi a tuturor activităţilor omeneşti.

Dar cînd sfătuieşti un tînăr să înveţe să picteze ca să înţeleagă pictura, vrei să spui că ceea ce trebuie să înveţe este tehnica, folosirea culorii în ulei sau tempera, desenul obiectiv sau fotografic, proporţiile, anatomia, perspectiva, simetria etc. Firește că toate acestea sînt folositoare întrucît ţin de experienţa omenească. Şi nimic din ce-i omenesc nu poate fi ignorat. Trebuie totuşi să nu uiţi niciodată că simpla cunoaştere a tehnicii poate fi foarte dăunătoare pentru înţelegerea artei. Din cînd în cînd auzim impresiile medicilor, care ade-

Scanned with OKEN Scanner

sea sînt amatori de artă: ei cunosc așa de bine anatomia, încît o pictură independentă față de anatomie — și din fericire sînt multe — pare urîtă în ochii lor. În general cei care și-au dus la bun sfîrșit efortul de a învăța o anumită tehnică, nu renunță la privilegiul de a-și asuma acea tehnică ca măsură de judecată, și rămîn cu disperare agățați de cunoștințele lor ca de o ancoră de salvare în mijlocul undelor libere ale artei. Fapt e că nu există acel anumit lucru care se numește tehnica picturii. Tehnicile picturii sînt nenumărate, ba chiar fiece pictor, care e un autentic artist, își are perfecțiunea sa tehnică, diferită de cea a tuturor celorlalți artiști. Acum să presupunem că tînărul care a învățat o tehnică, și își închipuie că a învățat tehnica, privește un tablou: dacă acesta vădește același tip de tehnică folosit de el, tabloul e foarte frumos, dar dacă tehnica tabloului e deosebită, ba chiar opusă, tînărul ia diferența drept o eroare, și rămîne orb dinaintea realelor calități artistice ale tabloului.

Un alt tip de cultură este oferit de amatorii de romane, care iubesc sau îi detestă pe protagoniști, și admiră în tablouri eroii antici, cavalerii medievali, revoluționarii moderni, principii ideali ori țăranii reali. Walter Scott ori Victor Hugo, D'Annunzio ori Verga îi determină pe aceștia să-și substituie propriul ideal celui pe care pictorul l-a reprezentat, și din astă pricină să nu vadă pictura așa cum e.

Pînă și erudiția poate da loc la astfel de deviații sentimentale, deoarece atunci cînd ți-ai dat și sufletul ca să cunoști toate amănuntele vieții, de exemplu, din vremea lui Leon al X-lea ești ispitit să idolotrizezi acea viață, s-o socotești ca ceva unic, ruptă de viața reală, o perfecțiune în sine. Și afirmi că orice îndoială sau rezervă față de ea este o lipsă de respect, dacă nu chiar o erezie. Providența ar fi dezvăluit atunci tainele frumuseții eterne, și nouă, sărmani muritori, nu ne-ar rămîne decît să îngenunchem și să proslăvim. Un mod sigur de-a nu înțelege nimic. Pentru că și capodoperele trebuie să le privești fără prejude-

Scanned with OKEN Scanner

căţi, cu experienţa noastră artistică de fiecare zi, dacă vrei să le înţelegi. Erudiţia slujeşte, ba chiar este necesară, în măsura în care se mulţumeşte să furnizeze material judecăţii critice, şi nu pretinde s-o influenţeze în mod retoric, suspinînd după întoarceri la trecut care sînt imposibile.

Toate acestea şi alte tipuri de cultură încă sînt proprii diletanţilor, fie ei chiar eruditi, dar le lipseşte acel ataşament, acea intimă coerenţă care le este necesară pentru a da naştere criticii.

Dar şi tipurile de critică sînt variate. Tradiţia clasică se fundamentează pe principiul că pictura este ca poezia. Şi întrucît poemul are un subiect, pictura trebuie să aibă şi ea unul. Pentru aceasta critica începe cu consideraţii asupra subiectului, la fel cum s-ar fi povestit într-un poem. Există, este adevărat, forme şi culori, dar ele nu sînt altceva decît mijloace de exprimare ale subiectului. Eroarea acestui sistem rezidă în înalta stimă care se acordă operelor de artă puţin sau de fel valoroase, numai pentru că reprezintă subiecte interesante pentru critic. Cînd criticul este plin de înflăcărare morală şi patriotică el admite orice reprezentare de fapte eroice, fără să ţină seama de formele şi culorile ori de exigenţele fanteziei. Criticul, adică, îşi substituie propria fantezie celei a artistului, se face artist fără s-o ştie.

Sistemul critic care se impune astăzi refuză să accepte valoarea artistică a subiectului, şi în afară de asta, respinge orice amestec psihologic, cu scopul de a cerceta într-o pictură numai elementele sale vizuale. La un recent congres de estetică din Statele Unite s-a insistat asupra necesităţii metodei ştiinţifice. Estetul „om de ştiinţă" a observat că în „Bestiariile" medievale leul este caracterizat drept un nobil rege, iar vulpea drept o fiinţă vicleană, în vreme ce fiziologia modernă vorbeşte despre structura şi nu despre noblеţea leului. După „omul de ştiinţă" aceeaşi reformă ar trebui să se realizeze în critica de artă. În loc de valori, ar trebui să se vorbească de structuri, fără să se ia seama că astfel s-ar vorbi de animale şi nu de picturi. Nu toţi criticii viziunii pure cad în astfel de absurdităţi,

Scanned with OKEN Scanner

dar toţi tind ca într-o pictură să ia în discuţie mai curînd elementele materiale, decît pe cele spirituale. Şi nu-şi dau seama că într-o pictură nu sînt importante pînza, tehnica în ulei ori tempera, structura anatomică, sau orice alt element ştiinţific măsurabil; importantă este contribuţia umană pe care ne-o oferă o pictură, sugestiile pentru felul nostru de a simţi şi pentru fantezia noastră.

Din fericire există un alt sistem de critică, mai în concordanţă cu principiile esteticii moderne şi realitatea artei, şi tocmai acest sistem va fi ilustrat în capitolele următoare în legătură cu unele picturi.

Acest sitem este fundat pe distincţia între subiect şi conţinut, şi pe identitatea de conţinut şi formă. Să presupunem un pictor care ar reprezenta într-o Fecioară cu Pruncul femeia şi copilul pe care-i iubeşte. Subiectul este Fecioara cu Pruncul, dar conţinutul picturii este dragostea artistului pentru femeia şi copilul său. Un alt pictor, care ar reprezenta acelaşi subiect, exprimă în schimb propria-i devoţiune accentuînd caracterul divin al lui Isus şi al Maicii sale. Subiectul celor două picturi este acelaşi — Fecioara cu Pruncul — dar conţinutul este foarte diferit: dragoste în prima pictură şi devoţiune într-a doua. Subiectul este ce *a reprezentat pictorul, dar conţinutul este* cum *a reprezentat. Si cînd noi vorbim de* cum *reprezintă un pictor, de fapt vorbim de* forma *lui, de* forma *fanteziei lui. De aceea conţinut şi formă sînt identice.*

Este bine să privim acum cu atenţie ceea ce cei mai mulţi numesc formă şi pictură, adică linie, relief şi culoare. Critica modernă încearcă să judece linii, reliefuri şi culori prin ele însele, exaltă ceea ce este puternic reliefat, apreciază echilibrul compoziţiei, subordonarea culorilor la efectul plastic etc. Nici unul din aceste fapte pur vizuale nu este o valoare prin el însuşi. „Valorile plastice" nu există. Ceea ce există este raportul între plastică şi fantezia pictorului care a creat efectul plastic. Dacă efectul plastic corespunde fanteziei pictorului şi este creat de fantezie chiar dacă este repetat din memorie, înseamnă că fantezia s-a rea-

Scanned with OKEN Scanner

lizat în efectul plastic. Efectul plastic, ca toate celelalte tipuri de viziune, este simbolul unei valori care trebuie să fie găsită în fantezia pictorului. Fantezia nu e abstractă, operantă în gol, ci acţionează asupra întregii activităţi spirituale a omului, este forma vieţii artistului. Şi de aceea ea poate conţine acea dragoste şi acea devoţiune care constituie conţinutul Fecioarei cu Pruncul de care s-a vorbit. Acel mod particular de a vedea care este stilul caracteristic al unui pictor nu este decît simbolul vizual al fanteziei sale.

Să desparţi subiectul, conţinutul ori elementele fizice ale formei — linie, relief, culoare — de întregul unei picturi, înseamnă să nu iei în seamă valoarea sa de artă. Să transformi aceste elemente într-un tot armonic, într-o sinteză care să le transforme în altceva decît au fost ele, înseamnă să dai viaţă artei; separarea lor distruge arta.

Un subiect poate avea o valoare intelectuală, morală, economică etc., dar nu o valoare artistică pînă ce nu a fost absorbit şi transformat de fantezia artistului. Un conţinut poate avea valoare de sentiment — dar nu are valoare artistică pînă ce fantezia artistului n-o realizează într-o formă individuală. O linie, un efect plastic, o armonie de culori au numai valoare tehnică, pînă ce imaginaţia nu le imprimă pasiune, conţinutul individual al artistului.

Sistemul critic ilustrat în paginile ce urmează refuză, pentru aceasta, orice măsură de judecată care nu s-ar identifica cu personalitatea artistului. Aceasta nu vrea să însemne că ar renunţa la orice măsură obiectivă. Personalitatea artistului este un dat obiectiv, dacă ştim s-o interpretăm şi s-o înţelegem, dacă reuşim să pătrundem în mentalitatea sa, să-i urmărim procesul creativ, lupta fanteziei sale cu propriile-i idei, să-i determinăm sensul său moral şi practica sa tehnică, în scopul de a reconstrui acea unitate care există între formă şi conţinut. Dacă fantezia sa liberă are ultimul cuvînt asupra intenţiilor sale ideologice şi morale, asupra acceptării regulilor determinate şi abilităţii sale tehnice, el este un artist autentic şi opera sa

Scanned with OKEN Scanner

are valoare artistică. Altfel, el este un teoretician, un propagandist, un meşteşugar: fiinţe utile fără îndoială. Dar fiecare ştie sau ar trebui să ştie că ei sînt deosebiţi de artist, ori de cîte ori cuvîntul artă *are o semnificaţie.*

Toate metodele, chiar şi cele mai bune, prezintă primejdii. In fapt, studiind o pictură cu scopul de a reconstrui personalitatea unui artist, întîmpinăm riscul de a ne interesa psihologic de procesul de creaţie mai degrabă decît a aprecia rezultatul operei sale, şi numai rezultatul este ceea ce contează. Dar putem ocoli riscul tocmai avîndu-l prezent. Personalitatea artistului este deosebită de personalitatea omului. Omul, cu pasiunile sale, cu teoriile, cu îndatoririle sale, condiţionează personalitatea artistului, dar nu se identifică cu el. Numai cînd îşi dezvoltă fantezia dincolo de orice material fizic şi spiritual de care dispune, şi subordonează teorii, îndatoriri şi pasiuni libertăţii fanteziei sale, numai atunci personalitatea sa devine personalitatea unui artist, şi nu a unui om de ştiinţă, a unui moralist, tehnician, sau a unei fiinţe sentimentale.

Principiul unităţii dintre conţinut şi formă obligă criticul să privească atent opera de artă, ba chiar şi procesul de creaţie, să recunoască personalitatea artistului între hotarele operei înfăptuite. Examenul elementelor ştiinţifice, morale ori pasionale ale unei opere, slujeşte criticului să înţeleagă prin contrast ceea ce în operă s-a creat în mod liber.

Scanned with OKEN Scanner

ZEI ŞI OAMENI

1. Giotto, *Întîlnirea lui Ioachim cu păstorii*, c. 1305
2. Giotto, *Capul lui Cristos*, c. 1305
3. Coppo di Marcovaldo, *Capul lui Cristos*, c. 1200
4. Bonaventura Berlinghieri, *Sfîntul Francisc*, 1236
5. Simone Martini, *Bunavestire*, 1333

În *Întîlnirea lui Ioachim cu păstorii* de Giotto realitatea materială poate fi descrisă astfel: trei oameni, un căţel, cîteva oiţe care ies din ţarc, o stîncă cu cîţiva copăcei rari, şi în cele din urmă cerul. Nu e greu să te întîlneşti cu lucrurile acestea comune, şi nimeni nu se osteneşte să meargă pînă la Padova ca să vadă cîţiva oameni, cîteva oi şi un cîine. Şi totuşi călătoria a fost făcută de multe ori de toţi cîţi iubesc arta, în scopul de a contempla nu acele lucruri comune, ci pe Giotto, adică felul său de a-şi reprezenta acele lucruri. Ei nu caută realitatea materială, ci cealaltă realitate, care este spirituală şi rară — pictura lui Giotto.

Ca să înţelegem arta lui Giotto trebuie înainte de toate să ne eliberăm de diferitele prejudecăţi de toată ziua. E uşor să bagi de seamă că proporţiile între oameni şi oi, între stînci şi oameni, sînt diferite de cele pe care ni le oferă cunoaşterea naturii. Dar ar vădi foarte puţină inteligenţă cel care ar crede că un pictor ca Giotto — care prin secole a fost sărbătorit ca unul din artiştii cei mai mari — n-ar fi ştiut să vadă în natură adevărata propor-

Scanned with OKEN Scanner

ţie a lucrurilor, pe care astăzi ştie să le vadă pînă şi omul de pe stradă. Iată o prejudecată care dăinuie încă, şi care e fondată pe conceptul artei ca imitaţie a naturii, prejudecată foarte veche, firește, dar azi discreditată, chiar dacă e de neclintit în straturile cele mai de jos ale culturii, tocmai pentru că azi conştiinţa noastră este mai lucidă ca în trecut în ce priveşte miezul artei.

Astăzi cea mai facilă obiecţie la teoria artei ca imitaţie a naturii este dată de fotografie. O fotografie normală, care reproduce mecanic natura, nu e socotită operă de artă. Numai cînd fotograful este ispitit de impulsul artistic să modifice reproducerea mecanică, să-i imprime o viziune personală a realităţii, numai atunci el atinge nivelul artei. Şi pentru aceasta fotografia obişnuită şi fotografia „de artă", cum a fost numită, ţin de două categorii diferite. Între ele există o diferenţă de calitate, fotograful obişnuit făcînd treabă de meşteşugar, celălalt de artist.

Pe cînd se credea că pictura e o imitaţie a naturii, a luat naştere o legendă despre Giotto. În copilăria lui el era un sărman ciobănel şi-i plăcea să deseneze pe pietre oile pe care le păzea. După legendă, Cimabue, un pictor celebru, făcînd o plimbare la ţară, a văzut desenele lui Giotto, şi dîndu-şi seama de talentul copilului, îl ia ca elev, pînă ce acesta l-ar fi întrecut pe maestru. Legendă frumoasă, dar tot legendă, fără bază istorică, o mică operă de artă ea însăşi, care transformă într-o comedie umană credinţa că Giotto a reuşit să introducă o experienţă de viaţă în picturile sale, cu sentimentul popular care-i lipsea lui Cimabue.

Dacă totuşi luăm legenda ca şi cînd ar fi adevărată, şi privim oile din imagine, trebuie să admitem că Giotto n-a prea izbutit să facă portretul oilor nici cînd era copil şi nici cînd a devenit matur în pictură. Ca să-l înţelegem pe Giotto aşadar, trebuie să uităm legenda, să respingem teoria artei ca imitaţie a naturii, şi să încercăm să înţelegem *de ce* a zugrăvit oameni şi oi în felul pe care-l vedem.

Giotto a săvîrşit o mare revoluţie în pictură, dar nici o revoluţie nu a tăiat vreodată orice le-

Scanned with OKEN Scanner

gătură cu tradiţia; dar a rămas şi el credincios unor principii ale tradiţiei.

Figura 4 îl reprezintă pe Sfîntul Francisc între doi îngeri şi şase episoade din viaţa sfîntului. Pictura aceasta este semnată de Bonaventura Berlinghieri şi este datată 1235. Pictura lui Giotto este datată în jurul anilor 1305. Şaptezeci de ani aşadar între cele două picturi, şi multe schimbări în gust. Dar un principiu a rămas neclintit: proporţia imaginilor nu depinde de aparenţa lucrurilor în natură, ci de importanţa lor în gîndirea omenească. Proporţiile au ierarhia lor. Berlinghieri reprezintă maiestatea figurii Sfîntului, sacra lui maiestate, la care îngerii şi episoadele slujesc de simplu comentariu. Şi astăzi notele sînt tipărite cu caractere mai mici decît cele ale textului. Pentru aceeaşi raţiune, Berlinghieri reprezintă imaginea Sfîntului Francisc mult mai mare decît celelalte. Tot astfel Giotto zugrăveşte figurile sale de oameni mai mari decît cele ale oilor numai ca să atragă atenţia asupra oamenilor. Fiind mai importanţi, oamenii trebuie să fie mai mari. Are dreptate ori nu? Nu există nici o regulă ca să hotărască. Giotto, ca toţi artiştii, este dincolo de reguli. Sau mai bine zis, ca toţi artiştii, îşi creează propriile-i reguli. Dacă, stricînd proporţiile din natură, Giotto a izbutit să-şi realizeze intenţia, el are dreptate; dacă nu, nu are. Proporţii şi disproporţii sînt elementele operei şi nu întregul operei. Şi acest întreg, nu elementele în parte, are preţ pentru rezultatul artistic. Disproporţiile lui Giotto sînt o tentativă de apropiere de scopul său. Dacă scopul său a fost atins, el are dreptate.

Să urmăm aceeaşi cale pentru a înţelege reprezentarea muntelui în pictura lui Giotto. Un critic trebuie să se convingă că un munte pictat nu e un munte, ci o imagine artistică. Dacă privim *Învierea* de Piero della Francesca şi *Podul din Narni* de Corot ne dăm seama că munţii sînt pentru Giotto, Piero şi Corot imagini mult diferite. La Giotto disproporţia dintre munte şi oameni este evidentă, şi e justificată de aceleaşi raţiuni semnalate cu privire la disproporţiile între oameni şi oi. Afară de asta imaginile de munţi pot avea func-

Scanned with OKEN Scanner

țiuni diferite în diferite picturi. Un munte pentru Giotto nu e un fundal, unicul fundal e cerul. Pe acel fundal el a zugrăvit imagini de stînci și arbori, nu numai de oameni. Munții sînt pentru Corot imagini de orizont îndepărtat. Un munte pentru Giotto este o masă de stînci, care-și are propriile-i calități: densitate, greutate, soliditate, duritate, și crăpăturile pe care convulsiunile geologice i le-au adus. Toate aceste calități au fost reprezentate de Giotto într-un mod foarte simplu, sumar, dar cu mare limpezime, prin ușoare trăsături de penel care accentuează muchiile viguroase ale stîncilor. Există un puternic simț al realității în stîncile lui Giotto, dar nu este realitatea munților, ci realitatea calităților pomenite mai sus: greutate, soliditate, duritate etc.

În afară de aceasta, muntele lui Giotto, cu disproporțiile lui, face să iasă în relief figurile oamenilor nu numai prin contrast, ci chiar direct. Zonele muntelui aflate în lumină sau în penumbră sînt mai ample decît cele ale oamenilor, și contrastul lor este accentuat de muchiile viguroase, care pun în evidență efectul plastic.

Criticii moderni au întrebuințat cuvîntul *plastică* adesea și cu multiple semnificații, generînd confuzii. Criticii din trecut vorbeau de *relief* cînd doreau să indice caracterul sculptural a unei imagini în pictură. De curînd acest caracter sculptural a fost numit *formă plastică*, a fost extins de la imagini la compoziții și a fost socotit elementul esențial al picturii. Ba chiar, pentru a susține că forma plastică e o calitate prin ea însăși, criticii moderni au vorbit de *valori plastice*. Făcînd aceasta ei au subapreciat forma picturală care este un mod diferit de forma plastică, dar tot la fel de eficientă pentru a obține valori artistice. Fără a socoti că în ideea de „valori plastice" este altoită însăși dorința de a nu recunoaște tot ceea ce în pictură trece dincolo de viziune, și de a contopi un singur element (forma plastică) cu întregul operei de artă.

Se cade așadar să definim, să limităm adică, semnificația de „relief" ori de „formă plastică". Cînd cineva contemplă o statuie de marmură

Scanned with OKEN Scanner

albă dinaintea unui perete cenuşiu iluminat lateral, vede unele părţi ale statuii mai luminoase şi altele mai întunecate. Părţile mai luminoase par mai înaintate către spectator, iar cele mai întunecate par să dea înapoi în profunzime. Acest efect de înaintare şi dare înapoi se numeşte „relief". Forma în relief nu ocupă numai două dimensiuni — înălţime şi lăţime — ci şi o a treia dimensiune — profunzimea. Din această cauză orice formă de relief produce un efect cu trei dimensiuni.

O pictură, după cum se ştie, este o suprafaţă, adică se întinde pe două dimensiuni. Totuşi ea poate determina apariţia celei de a treia dimensiuni prin clarobscur, adică prin contrast şi prin gradaţia luminii şi umbrei, independent de culorile folosite pentru a produce efectul. Cînd reliefiul unei imagini este realizat prin clarobscur, se spune că pictorul a obţinut *efectul plastic* sau *forma plastică.*

Privind pictura lui Giotto ne dăm seama că muntele are o însemnată formă plastică. El înaintează spre centru şi dă înapoi pe laturi. Înaintînd spre centru accentuează relieful celor doi tineri; dînd înapoi la stînga formează un fel de nişă pentru figura bătrînului.

Figurile sînt înfăşurate cu veşminte foarte simple, cu puţine pliuri. Contururile urmăresc linii dure şi în general drepte, care se lărgesc în partea de jos, şi se resfiră în jur prin gradările clarobscurului. Prin asta figurile capătă relief, şi ocupă spaţiu în profunzime, şi se sprijină solid pe pămînt. Totuşi ele nu par statui complet rotunjite, ci reliefuri înalte, îndeajuns de înalte pentru a vădi grosimea trupului lor, şi totuşi nu atît de înalte, tocmai pentru a sugera extinderea lor pe suprafaţă. Soliditatea şi extinderea sînt comune figurilor ca şi muntelui lui Giotto.

Dacă privim acum operele lui Berlinghieri ori Simone Martini, vedem că figurile lor au cu mult mai puţin relief, pentru că pe ei îi interesează forma plastică mult mai puţin decît pe Giotto. Acesta ţine la forma plastică pentru că e pasio-

Scanned with OKEN Scanner

nat de *structură*. Ideea de structură devine limpede cînd ne gîndim la ceea ce este o construcţie în arhitectură. Dacă un edificiu dă la iveală în exterior construcţia sa internă se spune că stilul său este de *efect structural*. Cînd, în schimb, un edificiu este imaginat în afara oricărui interes pentru construcţia lui, atenţia arhitectului oprindu-se numai la suprafeţele exterioare, atunci se spune că el prezintă un *efect decorativ*. În arhitectură aşadar cele două efecte, structural şi decorativ, se pot distinge foarte uşor. În pictură cuvîntul *structură* are semnificaţie metaforică, şi totuşi limpede. De fapt *efectul structural* este aparenţa construcţiei imaginii. În arhitectură aparenţa construcţiei este aparenţa unei realităţi, în vreme ce în pictură, unde şi construcţia unei imagini este o aparenţă, efectul structural este aparenţa unei aparenţe.

Berlinghieri şi Simone Martini prezintă o structură minoră în imaginile lor, întrucît caută efecte diferite, Giotto îşi concentrează atenţia asupra structurii, pe care predecesori şi contemporani o luau în seamă mai puţin. Şi aceeaşi intenţie structurală se observă în figurile ca şi în stîncile sale. Simplitatea figurilor şi stîncilor sale se explică şi se justifică prin această dorinţă de structură.

O confruntare între compoziţia lui Giotto şi *Bunavestirea* lui Simone Martini este instructivă. Simone şi-a ordonat figurile, arhanghelul Gabriel şi Fecioara, sub trei arcuri, sugerînd împărţirea suprafeţei în trei zone: zona din stînga îl cuprinde pe Gabriel, cea centrală, vasul de crini şi Sfîntul Duh înconjurat de serafimi şi zburînd spre Fecioară, iar zona din dreapta o cuprinde pe Fecioară. Este adevărat că figurile lui Gabriel şi a Fecioarei ies din zona lor pentru a se apropia una de cealaltă, dar fiecare imagine ţine de propria-i zonă; după cum stau mărturie aripile arhanghelului. Aşadar compoziţia adaptează figurile la o arhitectură externă indicată de cele trei arcuri. Aceasta înseamnă lipsă de structură. Arhitectura compoziţiei este exterioară figurii. Pentru acelaşi motiv efectul e de suprafaţă, îi lipseşte profunzimea. Este adevărat că tronul Fecioarei se

Scanned with OKEN Scanner

află pe un plan mai retras față de cel unde îngenunchează Gabriel, dar aceasta nu-i de ajuns ca să dea efectul celei de a treia dimensiuni. Și mantia Fecioarei sfîrșește de fapt în prim plan. Compoziția lui Simone Martini este închipuită pe suprafață, în vreme ce a lui Giotto este închipuită ca un acord de suprafețe și profunzimi.

Această concluzie pare contrazisă de faptul că figurile celor trei oameni ai lui Giotto sînt virtual în același plan. Dar muntele ajută să se limpezească intenția lui Giotto: muntele este scund la stînga și înalt la dreapta, accentuînd o linie diagonală. Iar linia diagonală sugerează a treia dimensiune. În adevăr stînca înaltă de la dreapta pare mai depărtată decît stînca scundă de la stînga. Și ca să echilibreze compoziția, Giotto pune un arbore la extremitatea stîngă a stîncii și întărește relieful bătrînului. Chiar și faptul că bătrînul pare să se miște de la stînga la dreapta favorizează direcția compoziției de la primul plan spre planurile mai retrase. Sensul profunzimii este mai puternic în fiece figură decît în întregul compoziției, și fiece figură apare ca un relief, ba chiar ca o statuie complet rotunjită. Ceea ce demonstrează cum înțelege Giotto să redea efectul plastic fără să distrugă calitatea extensivă a suprafeței.

Ca să completăm descrierea celor două tipuri de compoziție zugrăvite de Giotto și Simone Martini se cade să reflectăm asupra unei distincții foarte vechi în critica italiană: există *desenul intern:* adică al minții, și *desenul extern,* adică cel al liniilor. Cel dintîi se referă la invenția motivului; al doilea își găsește împlinirea în arabesc. Orice pictură, care este artă, trebuie să conțină amîndouă tipurile de desen. Dar sigur este că unii pictori se ocupă mai mult de desenul intern, și se exprimă din plin chiar și fără rafinamente și finisări, în vreme ce alții își canalizează atenția asupra obiectului de artă în sine și identifică perfecțiune și finisare.

Simone Martini realizează o fericită invenție cînd își pictează Bunavestirea, dar acceptă o

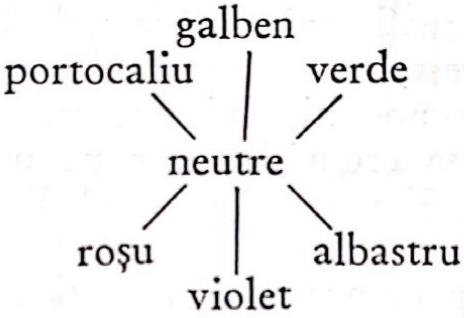
convenţie tradiţională cînd îşi încadrează figurile într-o schemă arhitectonică, chiar dacă mai apoi spiritualizează schema, interpretînd-o cu liniile ondulate ale figurilor sale. Tocmai în acele linii ondulate, în acel desen extern, găseşte Simone justificarea compoziţiei lui, adică al desenului său intern. În schimb Giotto îşi concentrează atenţia asupra desenului intern; nu liniile sale prin ele însele au o calitate artistică, ba, în ciuda caracterului finit al picturii sale, ea ne apare mai puţin un obiect decît un motiv de artă, creat, închipuit, în aparenţă improvizat. Desenul său stă la baza întregii compoziţii, dar nu-l poţi izola fără să pierzi orice interes: este tocmai desenul intern.

Un alt aspect al viziunii lui Giotto este dat de statica imaginilor sale. Firește ele nu sînt aşa rigide şi imobile ca *Sfîntul Francisc* al lui Berlinghieri. Structura solidă a figurilor lui Giotto le imprimă un caracer care este, da, lipsit de mişcare, dar nu de energie. Să vorbim de mişcare în pictură este un lucru, firește, metaforic, dar nu încape îndoială, cum vom vedea mai apoi, că unii pictori au reprezentat mişcări chiar pline de vioiciune. Ceea ce în schimb oferă Giotto este o tensiune în statica figurilor cu atît mai puternică cu cît statica este mai riguroasă; şi pentru aceasta mişcarea, care apare oprită în act, este foarte intensă în forţă. Şi în acest caz aspectul lui Simone Martini este de-a dreptul opus: mişcarea sa se desfăşoară în linii ondulate, devine lentă dar continuă, ca cea a undelor liniştite. Există aşadar la Simone o reprezentare a mişcării reale, mai mare ca la Giotto, şi totuşi mişcarea potenţială este foarte mică, pentru că energia nu-şi găseşte expresia. S-ar putea spune că la Simone mişcarea este decorativă, nu numai pentru că se află în suprafaţă, dar şi pentru că, dincolo de expresia mişcării de apropiere a lui Gabriel şi de dare îndărăt a Fecioarei, ondularea liniilor are o valoare prin ea însăşi, un moment sublim de caligrafie.

Chiar şi felul de a vedea culoarea este foarte diferit la Giotto şi Simone. Ca să înţelegem acest

Scanned with OKEN Scanner

lucru, trebuie să fixăm o nomenclatură, care variază foarte adesea şi produce confuzii. Proprietăţile picturale ale culorii se pot grupa în trei scheme: *calitate*, *intensitate* şi *ton*. Galben, verde, albastru, violet, roşu, portocaliu sînt, de exemplu, *calităţi* de culoare. Fiecare calitate are mai multă sau mai puţină *intensitate*, dacă este mai mult sau mai puţin depărtată de neutre. *Neutrele* sînt gradările cenuşiului, de la alb la negru, şi în pictură sînt socotite culori. Raportul dintre calităţile culorilor între ele şi cu neutrele se vede bine în schema următoare:



Calităţile care în schemă sînt la antipozi, de exemplu galben şi violet, sînt numite *complementare*. *Tonul* este efectul de lumină şi umbră sugerat de culori. Acest efect se schimbă după stilul fiecărui artist, dar pentru a ne orienta în interpretare ne putem referi la două tipuri generale. Există *clarobscurul*, bazat pe gradaţiile neutrelor, de la aproape alb la aproape negru. El se distinge de tonul propriu-zis tocmai pentru să este bazat pe neutre care nu sînt culori. *Tonul* în schimb, sau *efectul de lumină şi umbră*, este obţinut prin calităţile de culoare, cînd una din ele are funcţie de lumină, şi cealaltă, de umbră. Un galben strălucitor învecinat cu un violet mai puţin strălucitor este exemplu tipic al unui ton schematic. Şi este un efect de lumină şi umbră mult mai real decît ar fi clarobscurul, care este mai abstract, abstract adică faţă de calităţile culorilor. Diferenţa între clarobscur şi ton este aşadar de concepţie, de abstracţie sau de realism, cu mult mai mult decît de execuţie. Clarobscurul este un efect de lumină şi umbră văzut prin neutre, redus la o schemă de neutre; lumina şi umbra sînt realizate prin diferite

Scanned with OKEN Scanner

culori, adică prin culori văzute în diferenţele lor de calitate.

Dacă aplicăm aceste scheme de culoare la pictura lui Simone Martini, putem să-i înţelegem cu uşurinţă armonia. Fundalul este de aur, de cel mai intens galben dat de natură; şi culorile diferitelor imagini se armonizează cu fundalul de aur, întrucît tind către maxima intensitate posibilă, aşa că par smalţuri şi pietre preţioase. Există şi puţin clarobscur în chipuri, mîini şi în cîte un pliu, dar numai acolo unde reprezentarea o cere şi chiar şi acolo cît mai puţin posibil ca să nu micşoreze intensitatea culorilor. Şi totuşi acel puţin clarobscur nu numai că nu realizează un efect de lumină şi umbră, dar vădeşte că pictorul nici nu-i simte nevoia. Cum compoziţia lui este pe suprafaţă, tot aşa armonia sa cromatică este pe un singur plan de intensitate. Simone a fost unul din cei mai mari colorişti ai tuturor timpurilor, pentru că a dat propriului său tip de armonie cromatică o perfecţiune absolută.

Pictura lui Giotto este în schimb o frescă, adică zugrăvită pe perete, unde nu se foloseşte fundalul de aur, şi are un fundal de cer albastru, de un albastru întunecat. Imaginaţia lui Giotto este prea vitală ca să folosească negrul pentru fundal; prea dur şi prea trist. Dar funcţia albastrului în raport cu celelalte culori este tocmai cea a negrului, adică face să iasă în evidenţă celelalte culori luminoase ca elemente ale unui general clarobscur. Alb-verdele pentru stînci, alb-roşul pentru veşminte apar aproape albe pe un aproape negru, care este albastrul. Şi deşi diferitele culori vibrante dau vitalitate întregului, ele nu schimbă efectul general de clarobscur. Contrastul între felul de a colora al lui Simone şi al lui Giotto n-ar putea fi mai mare. Simone îşi doreşte cu ardoare perfecţiunea într-o extremă preţiozitate de culoare, în vreme ce Giotto neglijează într-un fel aparenţa exterioară chiar şi în culoare, ca să facă mai coerentă şi intimă nevoia sa de structură.

Giotto este socotit fondatorul realismului în Occident. Ceea ce am spus despre proporţiile sale dintre

Scanned with OKEN Scanner

figuri şi lucrurile din natură pare să contrazică o astfel de părere. Realismul are accepţii foarte diferite, şi ca să-l înţelegem pe Giotto e mai bine să vorbim despre concreteţea lui, în opoziţie cu abstracţiunea, decît despre realism. Este adevărat că există multe elemente abstracte în operele lui Giotto — liniile pliurilor sale, suprafeţele stîncilor sale, proporţiile ierarhice şi aşa mai departe. Dar întrucît toţi termenii criticii sînt relativi, o confruntare între un *Cap de Cristos* de Giotto şi un *Cap de Cristos* de Coppo di Marcovaldo din secolul al XIII-lea demonstrează că Giotto este foarte concret faţă de Coppo care apare foarte abstract. Aici se cade să subliniem încă o dată că, atunci cînd se vorbeşte de „concret" sau de „abstract", se ştie că nu este vorba de valori. Tresărim totuşi dinaintea acelei capodopere care este *Cap de Cristos* a lui Giotto, dar recunoaştem că şi Coppo îşi are perfecţiunea sa. Cristosul său este abstract, în ciuda indicaţiei că este vorba de un cap omenesc, pentru că liniile care desenează capul nu provin din nici o experienţă de formă umană. Scopul pictorului este să-şi exprime propria lui concepţie despre Cristos, prin linii abstracte şi contraste pure de culori luminoase şi întunecate. Contrastele, fie de linii fie de culori, sînt violente, tocmai pentru a exprima o pasiune violentă: forţa lor este aşadar cu atît mai mare cu cît liniile şi culorile sînt mai abstracte.

Ca să fim concreţi trebuie să nuanţăm formele şi culorile, fără să mai vorbim de emoţii. Unele linii folosite de Giotto pentru capul Cristosului sînt dure, ca spre exemplu cele care delimitează nasul şi ochii, dar clarobscurul folosit la modelarea obrajilor, frunţii, părului şi prin urmare întregul chip, este plin de nuanţări şi sugerează structura. Apoi în barbă apare pînă şi un accent de efect pictural. Din această cauză, întregul produce un efect de concreteţe, subordonînd elementele abstracte, şi exprimă o profundă experienţă omenească, cu nuanţele sale de viaţă morală, care lipseşte în opera lui Coppo. Faţă de cea a lui Giotto, forma lui Coppo pare simbolică, făcută mai mult

Scanned with OKEN Scanner

din accente decît din vorbe, şi exprimă o pasiune schematizată. Forţa expresiei simbolice este foarte mare, dar tocmai pentru asta este schematică şi nu reprezentativă.

Orice artist demn de astfel de nume imprimă suflet trupului pe care-l zugrăveşte. Calea cea mai grăitoare pentru a sugera sufletul este aceea de a povesti o istorie. Istoria povestită în imaginea 1 este următoarea: Ioachim fusese căsătorit cu Ana de douăzeci de ani fără să fi avut fii; şi pentru aceasta, un sacerdot l-a alungat din templu. Ruşinîndu-se, Ioachim nu se întoarce acasă, ci se refugiază la păstorii săi, la ţară. Mai tîrziu, lui Ioachim i se atrage atenţia să se întoarcă acasă, unde i s-ar fi născut o fiică, care fu mai apoi Maria, mamă de Dumnezeu. Giotto alege pentru scena sa întîlnirea lui Ioachim cu păstorii. Sub umilinţa alungării, Ioachim este trist; capul său este plecat; şi ţine strîns cu mîinile mantia ca pentru a se adăposti în ea, şi doreşte să fie singur. Căţelul îl recunoaşte şi-i face o primire plină de bucurie. Cei doi păstori înţeleg că ceva rău s-a petrecut: se opresc şi se privesc pe rînd drept în ochi. Asta-i povestea, limpede şi elementară, ca stîncile. Totuşi nu în poveste regăsim sufletul lui Giotto. Diferitele modalităţi psihologice ale istoriei sînt consecinţele nu cauzele unui mod general de a simţi care se numeşte Giotto, sînt momentele contingente ale unei esenţe, şi nu le putem înţelege fără a fi înţeles mai întîi esenţa.

Dar e mai uşor să înţelegem acea esenţă privind o imagine singură în loc de o povestire, de exemplu *Cap de Cristos*. *Cap de Cristos* al lui Coppo vădeşte intenţia precisă de a trezi mila spectatorului. Reducerea lui Cristos la simbolul unei suferinţe pline de cruzime este puternic realizată, deoarece cu cît este mai abstractă forma, cu atît mai vehementă este emoţia ce o trezeşte. Tot aşa imaginea 4 — *Sfîntul Francisc* al lui Berlinghieri — prezintă chipul Sfîntului, cu mîna deschisă, cu urechile şi barba de o evidentă abstracţiune, care este vădită în rigiditatea întregului. Intenţia lui Berlinghieri este de a trezi o emoţie

Scanned with OKEN Scanner

foarte diferită de Coppo. Sacra figură domină întreaga pictură. Cele şase episoade din viaţa Sfîntului — zugrăvite pe cele două părţi — prin micimea lor, prin varietate şi mişcare exaltă absoluta rigiditate şi nemărginire a figurii sacre. Berlinghieri doreşte să trezească în privitor reverenţa şi adoraţiunea pentru acest sfînt. Sfîntul Francisc a vorbit păsărilor şi una din scenele laterale reprezintă păsările care-l ascultă. A murit în 1226, abia cu nouă ani înainte ca tabloul să fie zugrăvit. Şi totuşi în pictură nu rămîne nimic din Sfîntul care a fost pe pămînt. Fiinţa sa umană nu-l interesează pe artist. Ceea ce-l interesează este numai figura sacră şi pentru a stimula adoraţia pictorul îl prezintă pe sfînt ca pe o apariţie — o apariţie care nu ţine de umanitate, ci de cer, printre îngeri şi serafimi. Firește, artistul crede că cu cît imaginea lui este mai extraterestră, cu atît mai puternic şi eficient este apelul lui la adoraţie.

Giotto este mai concret în al său *Cap de Cristos*, concepţia sa despre divinitate avînd mai multe rădăcini în inima omenească. Pentru aceasta apelul emotiv al lui Giotto este mai puţin violent şi absolut decît cel al lui Coppo şi Berlinghieri, dar este, în compensaţie, cu mult mai complex şi convingător. Mila trezită de *Cristosul* lui Coppo este absolută, dar emoţiile umane sînt relative; absolutului în emoţii îi lipseşte nuanţa, diferenţele, omenescul. Mila este determinată de cruzime; dar nici mila nici cruzimea nu sînt individualizate în *Cristosul* lui Coppo. Ele sînt simboluri abstracte ale cruzimii şi milei. Adică sentimentul trezit este abstract, după cum abstract este desenul.

Tot la fel s-ar putea spune de *Sfîntul Francisc* al lui Berlinghieri. Sentimentul de adoraţie este în întregime datorat ideii abstracte a imaginii sacre şi nu individualităţii Sfîntului ca persoană sacră. Această imagine este diferită de toate celelalte imagini contemporane pentru că se apropie de ideea abstractă a imaginii mai mult ca toate celelalte. De unde reiese că energia şi sentimentul său sînt abstracte, aşa cum abstract este desenul.

Scanned with OKEN Scanner

Giotto nu exprimă milă pentru victima cruzimii, nici adoraţie pentru imaginea sacră. El trezeşte simpatie, devoţiune, dragoste. Cristosul său suferă, dar suferinţa lui este mai mult morală decît fizică. El este uman şi plin de demnitate. În tristeţea sa este cuprinsă iertarea. El este conştient de lovitura călăilor săi, în vreme ce gura i se deschide la durerea fizică. În fuziunea divinului cu omenescul — unde divinul este victoria morală a omului — stă măreţia *Cristosului* lui Giotto.

Şi acum putem înţelege mai bine acea aură de demnitate care este forţa lui Ioachim şi chiar a sărmanilor păstori ai lui Giotto. Izvorul acelei măreţii este conştiinţa divinului în natura omului.

Simone Martini (c. 1284—1344) a fost contemporanul mai tînăr al lui Giotto. A venit de la Siena, iar Giotto de la Florenţa. Cele două oraşe nu sînt la distanţă de mii de kilometri, dar istoria lor a urmat căi diferite, aşa că Simone şi Giotto au trăit în două lumi diferite. Scena lui Simone Martini reprezintă *Bunavestire,* momentul în care arhanghelul Gabriel o anunţă pe Maria că va fi mamă de Dumnezeu. Un înger este pentru Simone un tînăr plin de graţie, înalt si slab, puţin efeminat, foarte împodobit şi încoronat cu lauri ca un poet. Abia a sosit din ceruri, cu aripile gata de zbor şi cu mantia încă umflată de vînt. Neaşteptata lui sosire trebuie să fi înspăimîntat Fecioara. Dar arhanghelul, cu bunăvoinţă şi supremă eleganţă, o linişteşte punîndu-se în genunchi cu o bine educată umilinţă. Fecioara este, firesţe, surprinsă, dar întrucît şi ea este rafinată şi de aristocratică educaţie, îşi domină propria-i surpriză şi o transformă într-o bine pozată mişcare de eleganţă şi graţie. Accentul este pus pe eleganţă, adică pe o zestre mai pămînteană, ba chiar socială, decît celestă. Scena aparţine vieţii din înalta societate, vieţii unei curţi rafinate.

Dacă Giotto în schimb îşi reprezintă sensul divinului în omul comun, este pentru că simte că omul reprezintă umanitatea întreagă. Divinul este creaţia omului, a omului în general, nu a unei

Scanned with OKEN Scanner

clase aparte de oameni. Cristos a înţeles asta, şi Giotto la fel. În schimb Simone vede divinul în rafinamentul unei clase, în caracterul aristocraţiei, şi accentuînd acel caracter el a pierdut întrucîtva din vedere fie omenescul, fie divinul.

Pînă aici analiza noastră a luat în discuţie elementele unor picturi, adică liniile, forma plastică, culoarea, compoziţia, statica şi mişcarea, abstracţiunea şi concreteţea, expresia sentimentelor şi natura lor şi reflexele lor sociale. Şi am tras cîte o concluzie pentru a înţelege caracterul întregului la pictorii studiaţi. Dar acest caracter ne-a apărut pînă acum fragmentar, tocmai pentru că am căutat să lămurim problemele particulare de interpretare.

Acum trebuie să indicăm raportul între diferitele elemente ale operei, adică să înţelegem caracterul artistului fie în durata sa, fie în constanţă, în capacitatea sa de a schimba toate elementele operei, pentru a le topi laolaltă şi a face din ele aspecte ale propriei personalităţi.

Giotto (c. 1266—1337) închide o civilizaţie picturală care se ocupa mai ales de Dumnezeu, şi deschide una nouă care se ocupă mai ales de om. Raportul între aceste două civilizaţii, instituit de Giotto, este şi raportul între proporţiile ierarhice, care nu sînt naturale, şi concreteţea plastică care pune figurile sub aspectul lor natural. Divinul fiind pretutindeni prezent, fiece lucru reprezentat, un om ca şi un munte, este văzut pentru el însuşi mai degrabă decît în relaţiile lui. Dar relaţia, care lipseşte între lucruri, apare în schimb în aspectul plastic al tuturor lucrurilor. Şi Giotto se îngrijeşte de el astfel ca liniile şi clarobscurul, pînă şi culoarea, să slujească soliditătii plastice ale imaginilor, şi să le facă omogene. Există astfel un echilibru perfect între izolarea imaginilor şi viziunea întregului, obţinut de un efect vizual care transcende materialitatea lucrurilor. Tot aşa dacă revelaţiei divine îi este de ajuns imaginea pe suprafaţă, reprezentarea vieţii umane are nevoie de spaţiu în profunzime, de o a treia dimensiune. Şi

Scanned with OKEN Scanner

Giotto găseşte o sinteză foarte neobişnuită între aşternerea pe suprafaţă şi simţul spaţiului, sinteză care se manifestă în desenul interior, în structură, în extrema simplificare a imaginii. Imaginea divină este prezentată, viaţa omenească este reprezentată şi sinteza lor este dată de o statică potenţată de energie. Pentru aceasta imaginile lui Giotto sînt în acelaşi timp abstracte şi concrete, sînt ale oamenilor în general, care nu ţin de nici o clasă sau vreme, şi sînt ale unor oameni vii, ale unei vieţi care transcende orice materie. Divinul care devine uman vorbeşte de simpatie şi dragoste, iar umanul care se divinizează se manifestă în demnitate şi măreţie morală.

Toate acestea sînt noi faţă de tradiţie, dar trecerea la nou se face fără sforţare, uşor, într-un mod atît de direct încît pare atins de har.

Legendele despre Giotto se întîlnesc într-un punct, în originea lui populară; şi el are sănătatea, judecata limpede a oamenilor din popor. El simte mesajul de umilinţă şi de dragoste transmis de Sfîntul Francisc şi multe din operele sale au fost închinate sfîntului. Totuşi temperamentul său este de natură diferită, mult prea înrădăcinat în pămînt. Aminteşte voinţa hotărîtă, concreteţea, îndrăzneala sprintenă, tipice oamenilor din comunele Italiei, mai ales celor din Florenţa care s-a înălţat la o măreţie şi libertate cu totul deosebită. Şi tocmai viaţa lor o reprezintă Giotto, povestind de sfinţi şi fecioare, şi tocmai acea viaţă nouă care a fost seva cea mai fecundă a vîrstei care s-a numit Renaştere.

Amîndoi predecesorii săi, Berlinghieri şi Coppo, au rămas credincioşi abstractului şi transcendentalului. Devoţiunea lor derivă din plecăciuni şi adoraţie mai degrabă, decît din dragoste. Ei nu au văzut ce era divin în om, şi pentru aceasta au creat simboluri, simboluri de suferinţă, de milă şi adoraţiune. Creaţiile lor au însemnat, într-un anume sens, descoperirea unei legi, mai degrabă decît descoperirea vieţii omeneşti.

Simone Martini, în ce-l priveşte, a rămas credincios modurilor tradiţionale potrivite imagina-

Scanned with OKEN Scanner

ţiei sale. El a fost pasionat de toate calităţile pe care Giotto le-a îndepărtat: mişcare, ornament, rafinamente, amănunte. Şi mai ales dorea cu patimă să realizeze un ideal pe care Giotto l-a ignorat: frumosul.

Giotto era prea plin de spirit ca să se îngrijească de frumosul fizic, şi prea uman ca să se îngrijească de frumosul celest. Simone Martini în schimb avea nevoie de frumosul celest, şi ceea ce a găsit a fost o floare de o frumuseţe delicată şi subtilă. Era o floare de seră, pentru că Simone a contopit viaţa aristocratică a unei curţi cu viaţa divină, frumuseţea lumească cu frumuseţea celestă. Frumosul său este distins, rafinat, aristocratic; dar în atmosfera sa rarefiată, rămîne puţin fie din divin, fie din omenesc. Personalitatea sa era firește mai restrînsă decît a lui Giotto. Dar în propriile-i limite, şi el şi-a găsit perfecţiunea, nobilă şi suavă. Franţa inventase poezia curţilor de dragoste. Simone Martini a fost cel mai mare pictor al curţilor de dragoste.

Scanned with OKEN Scanner

Capitolul al doilea

DESCOPERIREA OMULUI

6. Masaccio, *Izgonirea lui Adam şi a Evei din Paradisul terestru*, c. 1425
7. Piero della Francesca, *Învierea*, c. 1460
8. Antonio Pollaiolo, *Răpirea Dejanirei*, c. 1467
9. Sandro Botticelli, *Primăvara*, c. 1475
10. Leonardo da Vinci, *Fecioara între stînci*. 1483 – 90.

Cele cinci picturi reproduse în acest capitol ne dau o idee generală asupra tendinţelor principale în pictura Florenţei în secolul al XV-lea care a influenţat întreaga dezvoltare a artei în secolele următoare şi încă şi acum acţionează asupra artiştilor celor mai buni.

Dacă Giotto este marele precursor al artei moderne, Masaccio este întemeietorul ei. Pictura lui Masaccio — *Izgonirea lui Adam şi a Evei din paradisul terestru* — reprezintă un bărbat şi o femeie goi care ies pe o poartă. Din cer un înger le porunceşte să plece. În fundal se află cerul şi cîteva coline, neclare acum din pricina vitregiei timpului. Atenţia artistului este concentrată asupra figurilor lui Adam şi a Evei. Restul este format numai din elemente auxiliare.

Poarta este destul de înaltă pentru ca cei doi să fi putut ieşi pe ea; dar prezenţa ei în pictură este doar simbolică. Proporţiile ei sînt teoretic posibile, dar nu cu totul convingătoare. Aşadar, caracterul simbolic, la fel ca şi la muntele lui Giotto,

Scanned with OKEN Scanner

rămîne şi după ce proporţiile au devenit naturale. Acelaşi lucru s-ar putea spune de înger: prezenţa lui în pictură, poziţia în spaţiul cu trei dimensiuni sînt justificate de porunca sa de alungare mai degrabă decît de faptul că zboară. În sfîrşit, peisajul există numai ca fundal, ca şi cerul: o colină pentru Masaccio nu este o imagine în sine, cum este pentru Giotto, ci o sugerare de spaţiu unde sînt situaţi oamenii. Aşadar, şi la Masaccio găsim o ordine de importanţă bine chibzuită a diferitelor elemente: poarta, îngerul şi peisajul sînt subordonate chipurilor lui Adam şi al Evei.

Şi chipurile şi stîncile lui Giotto au caracter plastic; dar efectul plastic la Masaccio, concentrat în cele două figuri principale, accentuează unitatea efectului. Şi prin urmare forma plastică la Masaccio este mai evidentă decît la Giotto: aceasta sugerează un relief, cealaltă, statui complet rotunjite. De unde un mod diferit de a folosi clarobscurul. Liniile de contur, dure la Giotto, sînt îndulcite la Masaccio. În *Adam şi Eva* lumina vine din dreapta, aşa că părţile din dreapta ale figurilor sînt luminate în vreme ce stînga este în umbră. Între contur şi suprafeţele interne există continuitate, şi linia de demarcaţie între zonele în lumină şi cele în umbră este accentuată. Dacă în opera lui Giotto există o succesiune de tonuri luminoase şi întunecate, la Masaccio există o continuă trecere de la lumină la umbră; din această cauză soliditatea plastică a figurilor sale este foarte puternică.

Vechii critici care admirau forţa plastică a lui Masaccio au spus cu ingenuitate că acesta a fost cel dintîi pictor care ar fi izbutit să reprezinte figuri puternic împlîntate în pămînt. Capacitatea lui Masaccio de a da materialitate şi greutate figurilor sale este de fapt superioară celeia a lui Giotto.

Structura figurilor lui Masaccio este atît de coerentă că orice posibilitate de arabesc dispare. Compoziţia tabloului său este în diagonală. Adam şi Eva, ca şi poarta şi îngerul, sînt concepuţi în profunzime. Şi această realizare a celei de-a treia dimensiuni este atît de pronunţată, că prin com-

Scanned with OKEN Scanner

paraţie compoziţia diagonală a lui Giotto pare doar simbolică. Spaţiul lăsat gol în pictură este foarte limitat, contrastul între spaţiul restrîns şi masa figurilor este accentuat: contrast care măreşte importanţa figurilor, şi le imprimă o valoare monumentală. Sentimentul de umilinţă caracteristic figurilor lui Giotto a dispărut. O nouă credinţă în om trezeşte la Masaccio dorinţa de a vedea fiinţele omeneşti mai mari decît sînt, mai energice, mai hotărîte, mai eroice. Omul ia proporţii de monument. Nimic nu mai poate fi adăugat la atîta măreţie: orice podoabă ar micşora acea unitate de care depinde efectul monumental.

În afară de asta mişcarea la figurile lui Masaccio este superioară celei a lui Giotto: ea nu este numai potenţială, este în act chiar dacă e reţinută.

Este o mişcare limitată şi totodată accentuată de greutatea figurilor, este în act şi în acelaşi timp e potenţată de posibilităţi ulterioare care o fac mai convingătoare.

Ştim destul de puţin despre coloritul lui Masaccio: dar un lucru este sigur, că el a preţuit clarobscurul, adică gradaţia neutrelor, amplificînd părţile în umbră pentru spori relieful. Uneori se pot surprinde în pictura lui motive de lumină şi umbră care merg dincolo de clarobscur şi care se realizează în ton de culoare. Dar asta e rar. Şi este vădit interesul său pentru clarobscur.

Apoi, în ce priveşte realismul, îndemînarea lui Masaccio de a ne impresiona prin simţul realităţii este şi mai mare ca la Giotto. Şi asta este rezultatul figurilor sale complet rotunjite, al greutăţii lor, al unităţii şi mişcării. Şi totuşi la Masaccio găsim deformări mai îndrăzneţe decît la Giotto, şi o deformare este totdeauna semn că simbolul se substituie reprezentării. Faţa Evei este contorsionată şi desfigurată ca să-i exprime disperarea. Adam îşi tîrîie piciorul drept într-un mod nefiresc, în scopul de a ne indica efortul său în clipa cînd părăseşte poarta.

Am şi văzut în *Cristosul* lui Coppo cum abstracţiunile simbolice sînt uneori în stare să ac-

Scanned with OKEN Scanner

centueze expresia. Dar abstracţiunile lui Masaccio presupun o cunoaştere a naturii şi sînt rezultatul unei revolte împotriva limitelor naturale ale reprezentării cu scopul de a obţine o expresie mai puternică. Adică, în vreme ce abstracţiunile secolului al XIII-lea ţin de o ordine extranaturală, cele ale lui Masaccio ţin de o ordine naturală, sînt interpretări individuale ale naturii. Ele creează o nouă natură, natura picturii, paralelă cu natura reală, cu o perfectă conştiinţă a distingerii lor. Cu preţul de a părea paradoxali, trebuie să afirmăm că aceasta era forţa lui Masaccio, de a şti să redea concret chiar şi abstracţiunile, de a convinge că pînă şi deformările sale sînt naturale. Nevoia lui de concret nu-şi găseşte egalul. O privire asupra reproducerilor 7, 8, 9 şi 10 ne spune că nici Piero della Francesca, nici Pollaiolo, nici Botticelli, nici Leonardo nu sînt într-atîta de concreţi ca Masaccio.

Concretul lui Masaccio nu are totuşi nimic comun cu materialitatea. Povestea lui este exprimată limpede. Îngerul porunceşte lui Adam şi Evei să plece; puterea lui este simbolizată de spadă, autoritatea sa este vădită în gestul braţului stîng. Reacţia celor doi protagonişti este diferită. Adam se ruşinează, se închide în el însuşi, îşi acoperă faţa cu mîinile, bărbăţia sa morală este vădită. Eva dimpotrivă îşi exprimă deschis disperarea şi plînge. Intuiţia psihologică a lui Masaccio este penetrantă, şi imaginea durerii pricinuită de păcat şi de pedeapsă capătă un caracter de eternă umanitate.

Oricum trebuie să fie limpede că simpatia lui Masaccio pentru ceea ce i se întîmplă lui Adam şi Evei este numai un element al picturii sale, în vreme ce arta sa este întregul acelei picturi. Cum s-a mai spus, cei care se îndrăgostesc de un erou de roman nu pot înţelege arta scriitorului. Pe de altă parte cei care văd în Masaccio numai forma sa plastică nu pot înţelege impulsul intim care-i susţine plastica.

Masaccio a murit în anul 1429 la vîrsta de
 două zeci şi şapte de ani, şi totuşi în scurtul răs-

timp în care a lucrat a ştiut să pună bazele picturii florentine a Renaşterii, pentru că a asimilat spiritul civilizaţiei umanistice, pe atunci abia în naştere, bazată pe o nouă credinţă în om. El a ştiut să dea o nouă sinteză monumentală formei plastice, a descoperit un nou raport între chipul uman şi spaţiu conform perspectivei, a accentuat greutatea corpurilor, şi a ştiut să imprime mişcare greutăţii, convingîndu-i pe toţi, de-a lungul secolelor, de noua sa realitate picturală, diferită de realitatea naturală şi totuşi în stare să pară naturală. Conştient de puterea clarobscurului de a da abstractului un caracter concret, a simţit contrastul dramatic între porunca divină a izgonirii şi durerea celor izgoniţi ca pe un moment al conştiinţei morale.

Umanismul era înainte de toate o problemă morală, ce tindea către reforma tradiţiei religioase. De la Sfîntul Francisc mai apoi, adică din secolul al XIII-lea, italienii, dezinteresîndu-se de teologie, au visat o frăţie umană şi au iubit lucrurile pămînteşti cu o nouă intensitate de simţăminte care l-a proiectat pe Cristos şi faptele sale în viaţa de toate zilele a omului; de unde a izvorît, la începutul secolului al XV-lea, o nouă încredere în om. Omul a fost preamărit ca centru al universului, şi divinizat. Mai mult decît alţii din vremea sa, şi poate şi de după, Masaccio a dat o perfectă expresie determinării morale de a simţi imanenţa divinului în om, fără ca pentru asta să atenueze sentimentul religios şi, îndepărtînd podoabe, amănunte, analize, a izbutit o sinteză, datorită căreia figurile sale sînt mai mult de eroi decît de oameni. În ciuda concreteţei sale Masaccio nu este un realist, întrucît realitatea sa este o legendă de eroi. El nu mai este ingenuu şi umil ca Giotto, el cunoaşte, dar încrederea sa în om domină cunoaşterea.

Aceasta este atitudinea lui Masaccio, şi aceasta este calitatea sa artistică.

Imaginea 7 reproduce *Învierea* de Piero della Francesca. Cristos iese din mormîntul său cu flamura triumfală a crucii, în vreme ce patru soldaţi

Scanned with OKEN Scanner

dorm încă dinaintea mormîntului. În spate este un peisaj deluros şi mai departe cerul.

Înainte de toate eşti izbit de grupul figurilor. În primul plan ele nu par să ţină de aceeaşi viziune de care ţine peisajul, care, prin forma şi poziţia copacilor, sugerează spaţiul în profunzime pînă la depărtatul cer. Dar grupul figurilor nu ocupă spaţiul în profunzime, ba chiar, în ciuda maselor plastice şi a poziţiilor în racursi ale soldaţilor, tinde să accentueze compoziţia în suprafaţă. În comparaţie cu *Izgonirea . . .* lui Masaccio, grupul lui Piero apare ca o prezentare de imagini mai curînd decît ca reprezentarea unui eveniment. Spaţiul din spatele figurilor este mult mai adînc decît cel întrebuinţat de Masaccio, dar Piero foloseşte spaţiul numai ca fundal pentru figurile din primul plan. Forma grupului este asemănătoare unei piramide, în vîrful căreia se află capul lui Cristos, iar la bază grupul soldaţilor. Compoziţia vădeşte aşadar o predilecţie pentru forma geometrică. Cristos este o imagine sacră, fixă pentru eternitate, şi nu dă semne că s-ar mişca în vreme ce iese din pămînt. Şi soldaţii sînt imobili, şi pentru un motiv care e mai important decît somnul lor, ei sînt cristalizaţi într-o formă cu faţete ordonate de lumină. Racursiul în pictură sugerează de obicei mişcare, nu la Piero însă, care preferă imaginile imobile. Se observă aici un arabesc de spiţe de roată, dar ale unei roţi imobile pentru eternitate. Imobilitatea este un ideal care transcende concretul. Soldatul, văzut din profil la stînga, prezintă nişte contururi pe spinarea şi pe coiful său care sînt curbe geometrice, iar racursiul chipului celui de-al doilea soldat accentuează afinitatea între elementele chipului şi forma geometrică. Copacul din stînga aminteşte forma cilindrică a unei coloane. Există aşadar în această pictură o dorinţă conştientă de ordine geometrică, de formă abstractă, care explică fie imobilitatea figurilor, fie gruparea în suprafaţă. Piero della Francesca nu urmăreşte să reprezinte o întîmplare, şi mai puţin încă o dramă ori o expresie psihologică, ci să prezinte forme care amintesc de regularitatea

Scanned with OKEN Scanner

geometrică. Dealtfel el a scris un tratat despre corpurile regulate.

Această dorință de regularitate formală este legată de regulile perspectivei, descoperite de arhitectul Brunelleschi la începutul secolului al XV-lea. Am văzut cum simțise Giotto spațiul în profunzime, dar aceasta era numai sensibilitate, instinct, nu regulă. Cînd a fost descoperită perspectiva geometrică, sensibilitatea și intuiția au fost înlocuite cu doctrina științifică. Dar florentinii secolului al XV-lea erau prea artiști pentru a se mulțumi să aplice reguli științifice, erau înflăcărați de geometrie, simțeau geometria ca frumusețe, și au făcut din perspectivă un ideal, așa că pînă și abstracțiunile matematice au fost folosite pentru a exalta sensibilitatea. În acest sens Piero della Francesca a mers mai departe decît orice artist al vremii sale și în felul său a izbutit să imprime o valoare divină în perspectiva sa și în formele sale regulate. Figuri umane și lucruri naturale, totul a ascultat de acest ideal geometric și de perspectivă, și, deși spațiul ține de ordinea naturii, pentru Piero spațiul nu a fost decît un cadru pentru figurile sale umane.

Pe de altă parte idealul transcendent al lui Piero este realizat într-o evidentă concretețe de clarobscur și culoare. Chiar și într-o reproducere în alb și negru se vede că raportul între culorile luminoase și cele întunecoase este mai complex la Piero decît la Masaccio. Figurile lui Masaccio sînt în general luminoase pe un fond întunecat. În schimb în *Învierea* lui Piero soldații sînt întunecați, și Cristos în lumină, contrast care se repetă în peisajul întunecat pe un cer luminos. Rațiunea acestui ritm este simbolică, Cristos și cerul sînt iluminați, în vreme ce oamenii și pămîntul sînt în umbră. Dar acest simbolism devine concret prin efectul pictural al tonurilor întunecate pe tonuri luminoase, și al efectului plastic al luminoasei figuri a lui Cristos pe un peisaj întunecat. Acest dublu efect dă figurii lui Cristos o mare forță de detașare și de reliefare.

Scanned with OKEN Scanner

Clarobscurul lui Masaccio apare simplu și uniform în comparație cu culorile limpezi ale lui Piero ce reprezintă lumina față de culorile întunecate ce reprezintă umbra; adică el transformă clarobscurul într-un efect de lumină și umbră. În locul figurilor perfect reliefate, ca la Masaccio, Piero della Francesca folosește extensiunile de suprafețe, care vădesc imagini mai mult detașate, decît reliefate Ritmul său de lumini și umbre în contrast se extinde la amănunte, în imaginile luate în parte ca și în întreg. Și totuși lumina prin propria ei natură vibrează mereu, în timp ce la Piero della Francesca nimic nu vibrează, totul este imobil. Forța sa plastică și concreteţea luminii și umbrei sale sînt condiționate de imobilitatea formelor geometrice. Și pentru aceeași rațiune, deși structura corpurilor sale este foarte puternică, arabescul reapare absorbit de suprafață.

Un contrast asemănător există la Piero între realism și idealism. Idealul lui Masaccio își are rădăcinile în realitatea evenimentului. Idealul lui Piero transcende orice realitate. Pentru a evita să vadă luminozitatea lui Cristos, înviat, un soldat își acoperă ochii în vreme ce ceilalți trei, care continuă să doarmă, suferă de prea multă lumină. Și această luminozitate, nu evenimentul, justifică prezența lor în compoziție. Și Cristos, cum am mai spus, este o puternică imagine de lumină, o imagine ce trebuie contemplată, fără pic de mișcare. Această lipsă de mișcare este originea caracterului simbolic al imaginilor lui Piero. El accentuează reprezentarea lucrurilor pînă la extrem, dar își ascunde emoțiile îndărătul idealului contemplației. Este un caz tipic de simbolism concret.

Chiar și monumentalitatea sa este diferită de a lui Masaccio, și depinde de arabescul geometric mai curînd decît de sinteza structurii.

Piero della Francesca s-a născut între 1410 și 1420, și a murit în 1492. A deprins forma plastică urmînd tradiția moștenită de la Masaccio, iar de la alții folosirea luminii și umbrei colorate, și modul de a desena în perspectivă, dar a dezvoltat de unul singur idealul corpurilor geometrice,

Scanned with OKEN Scanner

frumusețea geometrică și contemplația imobilității. A asimilat idealul umanistic al imanenței divinului, al demnității omului, al omului centru al universului, dar în loc să caute expresia de putere și de energie, a visat o seninătate demnă, o solemnitate plină de grație. Reprezentarea sa a fost simbolică în imagini redate cu o extraordinară concreteță și complexitate de culori, lumini și umbre, astfel că a realizat un echilibru, cu totul al său, între abstract și concret. Este dificil să spui ce era mai mare la el, puterea sa de înfăptuire sau impulsul către abstractizare. În logică, un contrast este rezolvat de o sinteză. Dar în artă o contradicție poate supraviețui într-un echilibru, unde elementele în contrast se glorifică pe rînd. Și în acest echilibru stă esența artei lui Piero della Francesca. Masaccio făcuse să progreseze realizarea imaginii omenești în pictură, Piero della Francesca a dezvoltat și în același timp a împiedicat acel progres. L-a dezvoltat prin perspectivă și lumină, și l-a împiedicat prin imaginile sale imobile și spiritul său contemplativ.

Răpirea Dejanirei de Antonio Pollaiolo dezvăluie o nouă tendință. Ceea ce vedem în această pictură este un peisaj amplu în profunzime, cu un orizont îndepărtat. În primul plan există trei figuri: la dreapta, Hercule sloboade o săgeată peste rîu spre centaurul Nessus, care fuge cu Dejanira în brațe. Proporția între figură și peisaj nu-i de fel diferită de cea a lui Masaccio și a lui Piero della Francesca. Pollaiolo nu folosește peisajul ca un simplu fundal. Dimpotrivă, el are grijă de valoarea picturală a peisajului, independent de figuri, care nu mai sînt centrul compoziției ba chiar par întîmplătoare.

Modul de a trata figurile este nou, bazat pe anatomie și pe mișcare. O confruntare cu Masaccio este plină de învățăminte. Acesta își vede nudurile ca niște mase în mișcare; el nu analizează mișcarea, o folosește ca pe un impuls vital al formei plastice. Accentul mișcării nu este pus pe contururi ci pe masele plastice, considerate ca un

Scanned with OKEN Scanner

tot. Pollaiolo, dimpotrivă, vede mişcarea într-un mod diferit. Conturul său este mult mai precis decît la Masaccio; o succesiune de linii drepte şi curbe sugerează mişcarea. Sugerarea mişcării nu e limitată la contururi, ci continuă în interiorul corpurilor cu linii care au sarcina de a confirma mişcarea contururilor şi în acelaşi timp de a reprezenta anatomia corpului. Figura lui Hercule este un exemplu perfect de felul în care Pollaiolo identifică anatomia şi energia generatoare de mişcare. Dacă Masaccio a realizat mişcarea printr-o sinteză de energie şi formă plastică, Pollaiolo a subordonat interpretarea sa despre mişcare unei analize anatomice, înainte de a-şi recompune expresia într-o sinteză.

Pollaiolo a fost maestrul florentin care a tras cel mai mare profit din anatomie pentru a exprima energia şi de aceea Hercule al său este o capodoperă. În figura centaurului Nessus există ceva mai mult: la mişcare şi anatomie Pollaiolo a adăugat un efect pictural cu suprafeţe întunecate. Dar în ce o priveşte pe Dejanira, el nu i-a pus în evidenţă muşchii, care i-ar fi distrus frumuseţea feminină, ci a recurs la elemente geometrice (ovalul feţei, cilindrul braţelor), fără să-şi dea seama că ele împiedicau mişcarea. Aceasta este raţiunea datorită căreia mişcarea lui Hercule şi a centaurului sînt mult mai naturale decît mişcarea Dejanirei.

Oricum, în căutarea energiei şi mişcării, Pollaiolo nu s-a limitat la folosirea liniilor şi anatomiei. Fluviul pe care îl trece Nessus are un curs rapid, efect care nu poate fi dat de linii, ci numai de tuşe de lumină strălucitoare într-o masă de umbre. Acelaşi lucru se poate spune despre peisaj unde succesiunea de umbre şi lumini produce o anume vibraţie, şi prin asta energie şi mişcare.

Comparînd stilul peisajului lui Pollaiolo cu cel al lui Piero della Francesca, reiese clar că peisajul acestuia din urmă este absolut static, în vreme ce al lui Pollaiolo este energetic şi plin de mişcare. În pictură diversele moduri de a reprezenta mişcarea se pot grupa în două tipuri. Un artist

Scanned with OKEN Scanner

poate găsi raţiunea mişcării în structura internă a imaginilor; şi în acest caz mişcarea este în funcţie de acţiune, şi linia este mijlocul cel mai bun de a-l exprima. Un alt artist poate vedea dincolo de figura sa o mişcare care o învăluie printr-un contrast de lumină şi umbră; iar în acest caz mişcarea nu se traduce în acţiune, ci într-o vibraţie cosmică care imprimă viaţă chiar şi unei figuri culcate ori aşezate, şi culoarea este în acest caz mijlocul cel mai bun de a exprima mişcarea. Primul tip aparţine tradiţiei plastice a Florenţei; al doilea merge dincolo de această tradiţie şi creează efecte picturale. Sporadic, Pollaiolo adoptă amîndouă tipurile.

Demnitatea omului, concentrarea întregii naturi în om, aşa cum am văzut la Masaccio şi Piero della Francesca, devin nesigure în opera lui Pollaiolo. El vede omul în acţiune, şi nu-l interesează măreţia, demnitatea, şi nici frumuseţea. Ceea ce-l interesează este să reprezinte lupta omului în viaţă, silind întreaga natură să participe la luptă. Raportul între natură şi om este mai strîns în arta lui Pollaiolo decît la artiştii florentini anteriori lui, şi acel raport se numeşte mişcare, adică o calitate ce aparţine amîndurora, natură şi om. Ordinea ierarhică între om şi natură s-a schimbat. Centrul tabloului lui Pollaiolo nu mai este omul ci fluviul, iar drama figurilor sale devine episodică, chiar dacă ele se găsesc în primul plan.

Nu putem spune, e adevărat, că pictorul ar dori să-şi închidă figurile într-un peisaj, ci mai degrabă a alăturat figurile şi peisajul, dar unitatea lor consistă în calitatea mişcării. Această calitate, şi nu povestea lui Hercule şi a Dejanirei, a fost motivul lui Pollaiolo. De fapt Hercule este reprezentat pe punctul de a slobozi săgeata şi nu în actul însuşi, şi Dejanira îşi exprimă disperarea în loc să încerce să fugă cu adevărat. În această transformare a acţiunii în energie, a actului în potenţă, stă măreţia artei lui Pollaiolo, stă poezia lui. Nici unul din pictorii florentini ai secolului al XV-lea nu a fost mai atras de mişcare, dar marea tradiţie plastică a lui Giotto, Masaccio şi Piero

Scanned with OKEN Scanner

l-a împins pe Pollaiolo să se limiteze la expresia de energie mai degrabă decît la acţiune.

Antonio Pollaiolo s-a născut la Florenţa în 1432 şi a murit la Roma în 1498. El nu a fost numai pictor, ci şi sculptor, giuvaergiu şi gravor. A imprimat energie în toate operele sale şi a atins un înalt nivel de expresie de viaţă. Poate că nu a fost omul capodoperelor perfecte şi împlinite. El şi-a simţit energia creatoare prea intens pentru ca aceasta să poată avea o durată prea mare. Din această cauză creativitatea sa este sporadică. Dar fiece punct asupra căruia s-a oprit este o culme artistică ce nu poate fi depăşită, fără să mai socotim că el duce cu sine numeroase motive ale gustului care au fost dezvoltate abia cîteva secole mai apoi.

Imaginea 9 reprezintă *Primăvara* lui Sandro Botticelli. Ceea ce vedem în acest tablou sînt o serie de figuri omeneşti ca nişte reliefuri de forme luminoase pe un fundal întunecat. Întunecimea livezii este înviorată de flori de diferite culori, iar întunecimea copacilor este atenuată de lumina cerului întrevăzută printre frunze. Flori sau lumină a cerului sînt doar variaţiuni, dar întunericul constituie fondul. Aşadar contrastul între figurile luminoase şi fondul întunecos este mai pronunţat în această operă a lui Botticelli decît în cele ale lui Masaccio, Piero della Francesca ori Pollaiolo. Adică Botticelli simplifică efectul plastic şi mai mult decît predecesorii săi. Calitatea plastică a lui Botticelli nu e aşa de puternică ca la Masaccio, care-şi concentrează atenţia asupra masei mai mult decît asupra liniei de contur; ba chiar accentul pe linie, propriu lui Botticelli, îl depărtează de Masaccio şi Piero della Francesca, şi-l apropie de Pollaiolo. Şi totuşi diferenţa între linia lui Botticelli şi cea a lui Pollaiolo este foarte mare. Acesta imprimă în linie energie şi mişcare, şi atrage linia la acţiune. Botticelli îşi mişcă imaginile pentru a realiza un ritm, nu pentru a sugera energie, este un ritm de dans lent care trezeşte contemplaţia lirică şi nu drama. Acelaşi ritm linear se continuă

Scanned with OKEN Scanner

pe suprafeţele corpurilor prin clarobscur — un clarobscur mai complex, mai nuanţat decît cel al lui Masaccio. Acest ritm corespunde unui ideal, şi nu-l reprezintă decît pe el însuşi.

Dragostea asta pentru ritmul liniar, şi forma sa ondulată, sînt comune lui Botticelli şi Simone Martini. Dar echilibrul lui Botticelli între linie şi plastică nu există la Simone, a cărui linie este un arabesc care domină toate celelalte elemente ale formei. Forma lui Botticelli în schimb este plastică şi linia sa este în funcţie de plastica sa. Botticelli a fost numit cel mai mare poet al liniei. Există mulţi poeţi ai liniei, chiar mari, dar putem înţelege entuziasmul faţă de linia lui Botticelli, deoarece este subtilă şi delicată, şi deoarece nu se poate preciza unde se sfîrşeşte linia şi unde începe plastica. Această trecere, această nuanţare sînt izvorul viu al graţiei lui Botticelli.

În compoziţiile lui Masaccio şi Pollaiolo structura domină arabescul. În schimb la Botticelli arabescul îşi recapătă importanţa. El renunţă la a treia dimensiune: vrea să reprezinte figuri în suprafaţă, dense ca nişte reliefuri, dar care nu ocupa spaţiu în profunzime; Masaccio dezvăluie disperarea lui Adam şi a Evei, Pollaiolo dezvăluie furia lui Hercule, dar Botticelli nu dezvăluie nici o emoţie dominantă. El exprimă liric modul său de a simţi, dorinţa lui de gingăşie. Adică subiectului i se substituie un motiv care se identifică cu linia şi clarobscurul.

Oricum, ca să-l înţelegi pe artist nu poţi trece cu vederea subiectul. Cea dintîi imagine la stînga este Mercur, vin apoi cele trei Graţii; Venus stă puţin mai în urmă, iar deasupra ei Cupidon cu arcul şi săgeata lui; urmează Flora învăluită cu flori, şi o altă femeie abia acoperită cu un văl care reprezintă Primăvara şi este împinsă de un tînăr care-l închipuie pe Zefir. Ca să înţelegem de ce Botticelli a grupat această serie de figuri, fără raport de acţiune între ele, trebuie să mergem la izvoarele literare. Şi Lucreţiu în *De Rerum Natura* a fost cel dintîi care a legat pe Venus de Primăvară. Mai tîrziu Poliziano — prietenul şi con-

Scanned with OKEN Scanner

temporanul lui Botticelli — a reluat motivul raporturilor între Venus şi Primăvară. Horaţiu a vorbit de Venus împreună cu cele trei Graţii şi Mercur. Adică, fie în poezia latină, fie în cea contemporană lui, Botticelli a găsit teme pe potriva fanteziei sale, un pretext pentru a zugrăvi graţia imaginilor sale.

Lucreţiu în *Invocaţie către Venus* astfel viersui:

Tu, născătoarea ginţii lui Enea,
Tu, zeilor şi-al oamenilor farmec,
O, Venus, rod de viaţă, care pururi,
Sub bolta cea de stele călătoare,
Împoporezi cîmpiile mănoase
Şi marea purtătoare de corăbii;
Prin tine doar, tot neamul de fiinţe
Începe-se şi, scos din întuneric,
Prin tine vede a soarelui lumină.
Din calea ta fug nourii, zeiţă,
Şi vînturile; iscusit, pămîntul
În drumul tău aşterne flori suave
Şi ţie rîde linul mării, ţie,
Scăldat în valuri de lumină, cerul
Zîmbeşte blînd. Cînd zori de primăvară
S-au revărsat şi roditorul zefir,
Descătuşat, începe iar să bată,
Atunci zburătoarele din aer
Vestesc întîi sosirea ta, zeiţă,
De focul tău la inimă pătrunse.
Şi ca turbate, vitele tot zburdă
În pajiştile cele desfăţate,
Şi ape repezi trec înot: robită
De tine, fiecare te urmează
Oriunde vrei s-o duci pe fiecare[1].

Şi mai aproape, spiritual vorbind, sînt unele versuri din *Giostra* lui Poliziano care descriu împărăţia lui Venus unde se află Graţiile şi pletele fiecărei femei sînt împodobite cu flori, iar Zefir, lasciv, zboară ca s-o prindă pe Flora şi la fiecare pas al său înfloresc livezile.

---

[1] LUCREŢIU, *Poemul naturii*, trad. de T. Naum, Ed. Ştiinţifică, Bucureşti, 1965.

Prin urmare *Primăvara* lui Botticelli este poezie în pictură, nu numai în sensul că orice pictură creată are o valoare poetică, ci și în sensul mai restrîns, ea ilustrînd o temă deja tratată de poeți.

Dar în ce mod și pînă la ce punct izvoarele literare au influențat valoarea poetică a picturii lui Botticelli? Alberti a spus că Grațiile, care se țin de mînă, sînt simboluri ale libertății. Firește, acest fragment a sugerat lui Botticelli atitudinea Grațiilor sale. Este evident că valoarea artistică a figurilor nu depinde numai de faptul că ele se țin de mînă, chiar dacă astăzi nu se poate închipui ritmul botticellian al Grațiilor fără acel contact al mîinilor. Există așadar în farmecul Grațiilor ceva care trece dincolo, fie calitatea plastică — liniară, fie impulsul poetic, care le cuprinde pe amîndouă.

Tot la fel se spune de alte motive plastice. Zefir, vîntul întruchipat de un tînăr care o ajunge pe fugara Primăvară, și Flora toată acoperită cu flori, și Cupidon care-și sloboade săgeata: toate sînt motive care pot fi poetice chiar dacă sînt exprimate în mod diferit de Botticelli. Lucrețiu își dezvăluie credința lui în natură, pe care Botticelli nu o are, Poliziano desfășoară o fantezie care devine copilărească. Dragostea pentru natură la Botticelli este subordonată sensului său de supunere a naturii de către omul idealizat, și fantezia sa senzuală este întreținută de conștiința creștină a căderii omului. Pentru aceasta un sentiment melancolic străbate imaginile sale de natură, transformînd idealul frumuseții, pline și sănătoase, într-un ideal de grație, mai subtilă, mai spiritualizată și mai puțin sănătoasă decît frumusețea. Acest mod de a simți scapă de o definiție riguroasă, dar poate fi amintită printr-o metaforă. Dacă ne gîndim la semnificația dată lui Venus de păgîni și în special de Lucrețiu, ne dăm seama că, pentru Botticelli, Venus nu este o zeiță, ci un înger căzut.

Grația divină pătrunsă de o melancolică conștiință a decăderii sale este idealul lui Botticelli și izvorul viu al fanteziei sale. Acel ideal se expri-

Scanned with OKEN Scanner

mă prin accente diferite în toate operele sale, profane sau religioase, în orice Veneră sau Madonă. Tocmai acest ideal este cel care îi conferă lui Botticelli un loc aparte printre contemporani şi-l face singuratic, noi îl simţim modern şi apropiat nouă pentru ezitările şi căinţa lui. Idealului său îşi datorează el farmecul său misterios.

Şi acum cîteva cuvinte asupra mediului social în *Primăvara*. Ea a fost zugrăvită pentru a împodobi un perete în casa unui membru al familiei Medici, o rudă a lui Lorenzo de Medici, pe atunci stăpînul Florenţei. Umanismul răspîndise iubirea de scene mitologice, scrise ori zugrăvite. O prezentare a împărăţiei lui Venus, inspirată după diverşi poeţi, iată subiectul. Nu era vorba de a reconstitui o întîmplare, ci de a contempla o lume păgînă. În acest sens este o pictură decorativă, ca o tapiserie. Şi aceasta explică de ce sînt prezentate nişte imagini şi nu este reprezentată o poveste. Acest caracter decorativ era favorabil talentului artistului, pentru că prin el îşi putea contempla imaginile şi lăsa fantezia să alerge după bunu-i plac. Dar caracterul decorativ nu slăbeşte de fel expresia idealului, a acelui ideal individual de graţie de care s-a vorbit. Aşa că funcţia socială a picturii nu este nimic altceva mai mult decît un pretext pentru realizarea artei.

Iată o analiză a liniei lui Botticelli, a formei sale plastice, a compoziţiei sale în suprafaţă, a simţului său de frumuseţe şi graţie, a raporturilor sale cu mitologia păgînă şi legenda creştină, şi prudenţa sa morală şi ezitarea lui între două lumi, şi tonul contemplaţiei, al expresiei şi al decorului său. Formă, culoare, compoziţie, materie emoţională, subiect, atracţia socială — toate acestea sînt elemente ale operei lui Botticelli. Cînd unul cînd altul din ele se regăsesc la unii pictori modeşti ai aceluiaşi timp, pînă şi la pictorii de „cassoni". Dar arta lui Botticelli nu se descompune în diferitele elemente ale tabloului său, nu este suma lor ci este ceva nou, sinteza lor. Este armonia lor, şi tonul inefabil al artistului în fiece element, care-l face altceva decît

Scanned with OKEN Scanner

este: este tonul individual al energiei sale creatoare, este spontaneitatea, evidența, naturalețea visului lui Botticelli care devine realitate, dar realitate de artă și nu de natură. Este acel ton individual care imprimă operei valoarea sa universală.

Imaginea 10 reprezintă *Fecioara între stînci* de Leonardo da Vinci. Întîia impresie pe care o primim este că figurile nu sînt reliefate pe un fundal, chiar dacă grota închide figurile în primul plan. Referindu-ne la Pollaiolo am notat importanța acordată peisajului, deși figurile sale sînt încă detașate de peisaj. Figurile lui Leonardo sînt în schimb incluse în peisaj. Altfel spus el a realizat unitatea dintre figura umană și peisaj. Masaccio, Piero della Francesca, Botticelli își umplu spațiul cu figurile protagoniștilor. Dar pe Leonardo îl interesează spațiul din jur care sugerează starea sufletească a figurilor sale. Ele sînt umile, nu mai sînt protagoniști; sînt cufundate în tot. Stîncile, ca și figurile, contribuie la expresia întregului.

Chiar și tipul de clarobscur s-a schimbat. La Piero della Francesca, Pollaiolo și Botticelli tonurile luminoase domină umbrele, accentuînd soliditatea plastică a figurilor. Leonardo, dimpotrivă, mărește zonele întunecate, cu gîndul de a reda moliciunea trupurilor și în special a contururilor. Clarobscurul lui Pollaiolo tinde să scoată în evidență calitatea plastică a trupurilor; cel al lui Leonardo tinde să afunde figurile în atmosferă. Și de aceea protagonistul tabloului devine clarobscurul. Imaginile nu mai au contururi ferme și forme deschise, deschise adică luminilor și umbrelor care sînt în afara figurilor. În loc de un efect plastic, Leonardo obține un efect pictural. Contururile se îndulcesc și trupurile par mase atmosferice fără soliditatea structurală proprie artei florentine a secolului al XV-lea. Soliditatea structurală este necesară numai pictorilor care o caută. Dar idealul formal al lui Leonardo este altul și noi nu avem dreptul să-i cerem ceea ce nu a

Scanned with OKEN Scanner

vrut să ne ofere. Idealul lui Leonardo este acel sfumato al clarobscurului. Dacă ar fi acceptat forma structurală el ar fi distrus acest sfumato. Dar el realizează acel sfumato și respinge toate celelalte elemente vizuale care nu sînt în acord cu idealul său. Pentru asta, artistic, are dreptate.

Pollaiolo găsise între anatomie și energie un raport care era o perfecțiune individuală. Desenele lui Leonardo demonstrează că el cunoștea anatomia chiar mai bine decît Pollaiolo, dar cînd a pictat *Fecioara între stînci* el știa că datoria sa nu era să-și arate cunoștințele de anatomie și energie, pentru că fiece linie dură, fiece mișcare intensă ar fi stricat acel sfumato. Și de aceea a atins perfecțiunea prin absorbirea tuturor elementelor într-o delicată sfumatura.

Mintea lui Leonardo era universală, el era pictor, sculptor, arhitect, scriitor, inventator în multe domenii. Și scrierile sale demonstrează cît de subtil era interesul său pentru culoare. Imaginația lui intuiește multe acorduri de culoare, care astăzi sînt comune, dar la vremea sa erau necunoscute. Și totuși cînd a pictat el a redus toate armoniile de culoare la acel sfumato al clarobscurului, aproape monocrom, și a stăruit asupra neutrelor. Fapt care i-a fost adesea reproșat. Dar fiece artist are dreptul de a-și alege propriul drum după cum îi place, ca să-și atingă scopul. O *Fecioară între stînci* zugrăvită în culori strălucitoare ar fi fost de un efect artistic absurd.

Monumentalitatea lui Masaccio, demnitatea lui Piero della Francesca, energia lui Pollaiolo, grația lui Botticelli au fost totdeauna exprimate printr-un viu interes pentru om așa cum este. Idealul lor a schimbat orice lucru pe care ei l-au acceptat drept realitate, fiind imanent realității. Dar Leonardo a închipuit un ideal care transcende realitatea, un ideal abstract de grație. Penumbra serii și acel sfumato al figurilor exprimă amîndouă o grație tăcută.

Acesta este aspectul artistic al lui Leonardo, nu istoria pe care o povestește el. Scena o reprezintă pe Fecioară îngenunchiată, care prezintă pe

Scanned with OKEN Scanner

micul sfînt Ion lui Cristos copil să-l binecuvînteze. Un înger arată cu un deget spre sfîntul Ion care îngenunchează dinaintea lui Cristos. Acest mod de a grupa figurile nu este fericit. Simbolismul gesturilor, artificiozitatea grupării, îngerul care privește spre spectator ca pentru a se încredința că frumusețea-i este recunoscută, arătarea cu degetul, pregătirile pentru o acțiune care nu se sfîrșește în nimic, mișcarea care este lăsată în suspensie, și în cele din urmă structura care amintește de un arabesc fără să fie realizat, toate aceste veleități de expresie supără din lipsă de sentiment.

Dar arta lui Leonardo nu trebuie căutată în simbolismul unei scene religioase care este străină de sufletul său. Arta sa trebuie căutată în grația sa, în acel sfumato al clarobscurului. Și Leonardo însuși ne ajută cu scrierile sale să-i înțelegem poezia. „Sînt atent, pe străzi, cînd se înserează, la chipurile bărbaților și femeilor, mai ales cînd e vreme urîtă, cîtă grație și dulceață se vede pe ele." Frumusețea cea mai dulce vine de la seară, pentru că „prea multă lumină dezvăluie tot, prea mult întuneric nu te lasă să vezi, calea de mijloc e bună". Adică nuanța unei umbre era pentru Leonardo idealul frumuseții, grației, perfecțiunii, și ei i-a sacrificat tot restul.

Leonardo s-a născut în 1452 în orășelul Vinci și a murit în Franța în 1519. Arta lui își avea rădăcinile în tradiția florentină, și a fost influențat de Pollaiolo și Verrocchio, dar repede și-a găsit propriul drum. Cu o credință de nezdruncinat în puterea desenului el a dezvoltat cunoștințele științifice ale timpului său în anatomie, aviație, mecanică, hidraulică și în alte domenii. Ca om de știință a stăruit în accentuarea valorii desenului ca instrument de cunoaștere, dar ca poet el a simțit nu numai grația lumii, ci a văzut raportul între om și lume în fiece penumbră. Invențiile sale artistice și științifice aveau aceeași origine — linia. Totuși el a înțeles că lumea artistică era diferită de cea științifică, și s-a convins că valorile de frumusețe și de grație treceau dincolo de realitatea naturală. Pentru aceasta el a iubit cu ardoare

Scanned with OKEN Scanner

nuanța și a făcut din ea propria-i zeiță. Transcendența a fost pentru el o evaziune artistică din realitate, de care în schimb ținea seama în cercetările sale științifice. Dar poezia penumbrei nu era o evaziune. Era o subtilă percepere a valorii luminii și umbrei, ca valori esențiale ale picturii. Pentru asta el a deschis calea idealului pictural al vremurilor moderne. Faptul că și-a realizat idealul pictural din neutre și nu din tonuri de culoare demonstrează că mintea i-a devansat ochii și nu dăunează cu nimic perfecțiunii sale artistice. El a renunțat la bogăția culorii pentru a trăi în sărăcie cu penumbrele sale. Dar cine spune că sărăcia este mai puțin artistică decît bogăția? Și cine poate nega că uneori renunțarea la frumusețea exterioară poate descoperi o grație mai intimă? Așa i s-a întîmplat lui Leonardo și la acest punct întîlnim arta externă și absolută a lui Leonardo, dincolo de preferințele sale tangențiale.

Scanned with OKEN Scanner

Capitolul al treilea

TURNUL DE FILDEŞ

11. Rafael Sanzio, *Madona Sixtină*, c. 1516
12. Jean Auguste – Dominique Ingres, *Legămîntul lui Ludovic al XIII-lea*, 1824
13. Rafael Sanzio, *Şcoala din Atena*, 1509–11
14. Pierre Puvis de Chavannes, *Viziunea anticului*, 1885

Madona Sixtină este poate cea mai faimoasă dintre picturile religioase ale lui Rafael. Şi deoarece Rafael e cel mai vestit între artiştii clasici ai Renaşterii, *Madona Sixtină* a fost socotită ca opera cea mai perfectă a stilului clasic. Totuşi, dacă vrem să înţelegem arta lui Rafael, trebuie să lăsăm deoparte entuziasmul atîtor generaţii de iubitori de artă, ba chiar şi asociaţiile istorice cu acel ev al minunăţiilor cunoscut ca Renaştere, „gloria" unei picturi fiind străină adesea artei sale. Cu alte cuvinte, este necesar să privim această pictură în acelaşi fel cum privim toate celelalte picturi, concentrîndu-ne atenţia asupra formei de expresie mai degrabă decît asupra unor date de istorie externă.

Figurile acestui grup religios apar printr-o fereastră deschisă, cu perdele trase în lături, şi cu pervazul ferestrei arătat mai jos. Madona apare pe cer, deasupra unui nor, purtîndu-l pe Cristos prunc în braţe. Alături, pe un plan mai jos, sînt sfîntul Sixt papă, îngenuncheat pe nori, arătîndu-l pe Cristos credincioşilor, şi sfînta Barbara, înge-

Scanned with OKEN Scanner

nuncheată şi ea pe nori, privind spre pămîntul care este afară din tablou. De pe pervaz ies în afară doi îngeri-prunci. Scena conţine o viziune şi o poveste.

Să începem cu viziunea. În raport cu suprafeţele picturii, imaginile apar foarte mari. Cele ale lui Piero della Francesca şi Leonardo sînt de proporţii mai mici. Pămîntul nu apare în pictura lui Rafael, care înfăţişează numai figurile şi norii, cei din urmă slujind drept fundal. În afară de asta figurile sînt prezentate ca mase şi volume, cu amănuntele subordonate aparenţei maselor. Din această cauză fie proporţiile, fie simplificarea formei produc un efect de o excepţională măreţie.

Întregul figurii este întunecat pe un fundal luminos, adică efectul este pictural şi nu plastic, căci efectul plastic ar cere o imagine luminoasă pe un fond întunecat. Totuşi intenţia lui Rafael este de a da o impresie de efect plastic, obţinut în figurile aproape reliefate prin jocul de clarobscur.

Izvoarele luminii sînt diferite: una este pe cerul din fundal, dar figurile primesc o altă lumină necesară efectului plastic al imaginilor luate în parte. Ea cade din înalt pe grupul Madonei cu Pruncul şi se răspîndeşte spre partea dreaptă a sfîntului Sixt şi spre partea stîngă a sfintei Barbara. Acordul între efectul plastic, luminos pe întunecat, şi cel pictural, întunecat pe luminos, dă figurilor un efect de soliditate şi uşurinţă. Soliditatea este necesară monumentalităţii lor, uşurinţa le este necesară deoarece figurile sînt aşezate pe nori. Un acord asemănător există între structură şi arabesc, structura fiind dezvăluită de figuri, iar arabescul de compoziţie, care este o piramidă ridicată pe o înaltă bază rectangulară. Acelaşi raport există între suprafeţe şi profunzimea picturii: de fapt compoziţia este văzută pe suprafaţă, în vreme ce volumul figurilor sugerează ocuparea spaţiului în profunzime.

Compoziţia este statică. Pe laturile imaginii verticale ale Madonei, sfîntul Sixt şi sfînta Barbara se dispun într-o simetrie imperfectă. Partea inferioară a sfîntului Sixt atinge unghiul de jos

Scanned with OKEN Scanner

stînga, în vreme ce sfînta Barbara se ridică la un nivel mai înalt. Se pot trage două linii paralele, una între capul sfîntului Sixt şi capul Madonei, alta între capul îngerului din stînga şi umerii sfintei Barbara. Sînt linii transversale, care sugerează profunzimea, dar şi un principiu de mişcare în plus. Mişcarea este exprimată şi de linia spiralată, care pleacă de la veşmîntul fluturînd în jurul umărului stîng care după ce învăluie trupul Madonei o atinge pe sfînta Barbara. De aceea echilibrul stabilit între viziunea statică şi expresia de mişcare vitală este perfect.

Acest echilibru convinge observatorul că figurile sînt cu adevărat reale deşi apar pe nori. Dar există un element al picturii care transcende realitatea şi constituie idealul lui Rafael. În ce constă? Firește, nu în caracterul religios al imaginilor, fie el transcendent sau imanent omului.

O comparaţie cu caracterul religios imprimat în picturile lui Giotto, Masaccio şi Piero della Francesca ne demonstrează că imaginile lui Rafael reprezintă portretul unor îndemînatici actori mai degrabă decît a unor personaje divine ori sfinţi. Idealul lui Rafael este frumosul. Strălucirea Madonei, inocenţa copiilor, pitorescul sfîntului Sixt, afectata modestie a sfintei Barbara, toate sînt aspecte diferite ale idealului său de frumos.

În vremea lui Rafael cultura clasică era foarte răspîndită în Italia, şi de aceea el ştia că frumuseţea ideală nu se poate găsi în fiinţele vii, ci numai în figurile geometrice. Aristotel confirmase originea matematică a frumosului. Adică un obiect pentru a fi frumos trebuie să se apropie de regularitatea formelor geometrice. Un pictor antic grec, Zeuxis, pentru a zugrăvi frumuseţea ideală „a studiat toate copilele oraşului goale şi a ales din ele cinci ale căror frumuseţi speciale şi-a propus să le redea în picturile sale“[1]. Această legendă ne aduce la cunoştinţă că Zeuxis nu credea în perfecţiunea frumuseţii naturale, ci în alegerea artistului din diferite trupuri naturale a acelor părţi care, puse

[1] CICERO, *De Inventione;* II; II 1—3.

Scanned with OKEN Scanner

laolaltă, ar putea produce frumusețea ideală. Rafael și-a amintit de această legendă cînd a scris, glumeț, prietenului său Baldassare Castiglione în 1514: „Îți spun că pentru a picta o femeie frumoasă mi-ar trebui să văd mai multe femei frumoase, cu această condiție ca V. S. să se găsească lîngă mine pentru a face mai bine alegerea. Dar fiind sărăcie și de judecători buni și de femei frumoase, eu mă slujesc de o anume idee care-mi vine-n minte“[1].

Prin urmare înseși vorbele lui Rafael ne fac să înțelegem caracterul transcendent al ideii sale de frumos și în același timp raportul său cu trupurile naturale. Fascinantul cap al Madonei Sixtine este un rezultat extraordinar și reprezintă perfecțiunea ideală a lui Rafael. Sub aspect social această Madonă vine din popor și nu din aristocrație, și tocmai pentru că vine din popor primește frumusețea ideală de la Rafael. Aristocrația sa depinde de un principiu mai înalt decît cel de clasă socială: este eterna aristocrație a frumuseții. Același lucru s-ar putea spune și despre vitalitatea pruncilor și aspra bătrînețe a lui Sixt. Expresia sfintei Barbara este mult prea dulceagă și mult prea afectată pentru ca frumusețea ei să fie vitală. Dar în celelalte figuri există o frumusețe creatoare de vitalitate, și este greu să găsești altundeva o asemenea potență.

Povestea reprezentată în tablou este în schimb puțin interesantă. Fecioara nu exprimă nimic, nici omenesc și nici divin; ea-l slujește pe Dumnezeu, care e foarte frumos, un prunc durduliu, pe jumătate înfricoșat, pe jumătate curajos. Sfîntul Sixt este un actor care-și spune rolul de stăpîn al credincioșilor. Îngerașii sînt captivați de scenă ca niște spectatori. Și Sfînta Barbara se gîndește mult, prea mult, la ea însăși.

Cine are un real sentiment religios, dacă așteaptă de la o pictură religioasă un impuls genuin spre Dumnezeu și o pasiune morală, trebuie să vadă în această poveste nu numai indiferență, ci și vulgaritate. Giotto și Masaccio dezvăluie prin

[1] CAVALCASELLE și CROWE, *Rafael*, II, p. 230.

intermediul trupului omenesc o lume de emoţii. Piero della Francesca îşi exaltă idealul său de demnitate umană şi de eroism. Dacă pe cineva nu-l interesează frumosul în sine, găseşte în *Madona Sixtină* nimic mai mult decît o vitrină pentru expoziţie. Dar dacă îndrăgeşte acest tip de frumuseţe, se entuziasmează pentru profunda vitalitate a unei astfel de frumuseţi şi pentru perfecta fuziune dintre ideal şi real.

Aceste calităţi se pot înţelege mai bine dacă se confruntă pictura lui Rafael cu *Legămîntul lui Ludovic al XIII-lea* de Ingres. Fecioara, draperiile şi norii sînt inspirate după *Madona Sixtină,* dar toate celelalte elemente sînt născocirile lui Ingres. Compoziţia cuprinde o capelă, în spatele Fecioarei, draperiile trase de doi îngeri, jos altarul, o altă pereche de îngeri duc un înscris, şi regele Franţei, Ludovic al XIII-lea, care oferă Fecioarei coroana şi sceptrul său. Rafael a reprezentat o imagine celestă: draperiile şi parapetul slujesc drept cadru imaginii, şi unitatea imaginii este perfectă. În schimb Ingres vrea să combine imaginea Fecioarei cu Pruncul deasupra norilor şi istoria omagiului lui Ludovic al XIII-lea, fapt pentru care a fost constrîns să aducă scena pe pămînt, într-o capelă, şi nu a izbutit să pună de acord, de exemplu, norii cu arhitectura altarului. Fecioara e văzută în suprafaţă, Ludovic al XIII-lea este văzut în profunzime, şi cele două moduri diferite de vedere distonează, demonstrînd că unitatea compoziţiei, căutată pe o linie în spirală, nu a izbutit. Apariţia Fecioarei şi încadrarea sa sînt mai degrabă statice, în vreme ce acţiunea lui Ludovic al XIII-lea este accentuată în mişcare. Nu există aşadar o viziune unică a tabloului, pentru că Ingres a văzut Fecioară, îngeri, rege, altar şi nori separat. Rafael vede realitatea pînă şi deasupra norilor, Ingres se complace în abstracţiuni pînă şi pe pămînt, şi supraîncărcarea cu amănunte a transformat o viziune religioasă într-o scenă de gen. Rafael şi Ingres amîndoi iubesc cu patimă frumuseţea fizică. Fecioara lui Ingres cu ovalul său perfect este foarte frumoasă, dar frumuseţea

Scanned with OKEN Scanner

ei geometrică nu este vitală şi-i lipseşte realitatea. Madona lui Rafael este în mod esenţial portretul unei tinere romane idealizate; Fecioara lui Ingres este un studiu de frumuseţe abstractă. Ceea ce la Rafael este o creaţie a fanteziei, la Ingres este o expoziţie de îndemînare. Din amîndouă picturile lipseşte sentimentul religios, dar cu această diferenţă, că Ingres vrea să slujească biserica catolică şi regii Franţei, cîtă vreme Rafael slujeşte numai idealul său de frumos, care, în ciuda unor anume limitări istorice, poate atinge universalul. Fără îndoială că Ingres a pictat forme frumoase, dar pentru a deveni artă chiar şi formele frumoase au nevoie de vitalitate şi de libertate creatoare.

Şcoala din Atena a lui Rafael este o frescă în Palatul Vaticanului. Ea vrea să fie un sumar grafic al istoriei filosofiei greceşti. Este un document preţios al felului în care italienii Renaşterii concepeau viaţa intelectuală a Greciei antice. Aici istoria are multă importanţă chiar dacă nu e istoria unei acţiuni, ci o expoziţie de cultură. Dispunerea figurilor îndreaptă atenţia observatorului spre două figuri în picioare, în centru, Platon şi Aristotel. Platon, un bătrîn cu barbă lungă, arată spre cer ca să ne facă să înţelegem că filosofia lui este idealistă; Aristotel în schimb întinde mîna spre pămînt, pentru a simboliza caracterul realist al filosofiei sale. Ei înaintează între două şiruri de discipoli, în timp ce alte grupuri de filosofi şi de elevi de ai lor sînt distribuiţi în spaţiu. La stînga lui Platon, Socrate cu nasul cîrn argumentează cu mîinile. Diogene este aşezat pe scară la jumătatea drumului. În primul plan, la stînga, se află Pitagora cu învăţăceii săi, la dreapta Euclid, geometrul, Ptolemeu şi Zoroastru, astronomii. Toate figurile sînt pline de viaţă, gata parcă să înveţe pe alţii sau să înveţe ei înşişi, şi atenţia lor este cea care dă viaţă diferitelor poziţii, diferitelor caractere, fără a fi nevoie de acţiuni speciale. Pe de altă parte Rafael şi-a închipuit poza personajelor sale nu numai pentru a exprima setea lor de ştiinţă, ci şi pentru a accentua frumuseţea trupurilor. Între artist şi modul său de expresie există

Scanned with OKEN Scanner

această dragoste de frumos în sine, care înseamnă idealul pentru Rafael.

Se înţelege că după romantismul secolului al XIX-lea avem tendinţa să găsim o oarecare superficialitate în această grijă pentru poză. Gîndirea pentru noi este ceva prea serios pentru a îngădui unui gînditor să-şi asume rolul unui actor. Trebuie totuşi să admitem că un echilibru perfect între trupurile frumoase şi expresia intelectuală, cum se observă în *Şcoala din Atena*, nu se găseşte în altă parte, nici înainte nici după Rafael. Oricum valoarea artistică a *Şcolii din Atena* nu stă în îndemînarea lui Rafael de a caracteriza prin atitudini şi gesturi modul diferit de a gîndi al filosofilor antichităţii. Orice formă de expoziţie de cultură nu atinge nivelul artei, pînă ce nu exprimă un ideal individual. La fel se întîmplă în poezie: un compendiu de filosofie greacă nu este o operă de artă, chiar dacă e scris în versuri. Nici echilibrul între diferitele grupuri de figuri nici atitudinile lor nu ne fac să uităm că *Şcoala din Atena* este un compendiu de filosofie greacă. Chiar şi cele două gesturi ale lui Platon şi Aristotel, caracterizînd filosofiile lor, sînt moduri fericite de a traduce ideile în viziuni, dar nu sînt nici poezie nici artă. Aceasta este un punct important pentru critică. A face pe cineva să vadă idei poartă totdeauna în sine ceva demonstrativ, este o vulgarizare a ştiinţei. Este fără îndoială folositor şi interesant, dar îi lipseşte acea aură fantastică şi emotivă fără de care nu există artă.

Totuşi, *Şcoala din Atena* este o operă de artă, ba chiar o mare operă de artă. Ea îşi are aura sa fantastică, şi dacă vrei să o vezi, trebuie să uiţi subiectul (compendiul de filosofie greacă) şi să-ţi concentrezi atenţia asupra viziunii lui Rafael. Dacă centrul didactic al frescei este gestul lui Platon şi Aristotel, centrul artistic este fundalul. Cît de monumentale sînt arcadele, care se succed în profunzime, împodobite cu statui şi reliefuri! Acea arhitectură nu este nici greacă nici romană. Este arhitectura prietenului lui Rafael, Bramante. Pentru a-şi găsi propria-i realitate, Rafael caută for-

Scanned with OKEN Scanner

mele proprii vremii sale, dincolo de antichitatea greacă. Şi cît de simplu este acest spaţiu unde respiră filozofii greci! Această măreţie spaţială exprimă extazul lui Rafael dinaintea eroilor civilizaţiei antice. Şi acest extaz imprimă figurilor ceva mai mult decît frumuseţea fizică, ceva care transformă compendiul de filosofie greacă într-o legendă. Ritmul unitar la care participă arcadele, ca şi succesiunea grupurilor de figuri, exprimă noblețe, seriozitate şi seninătate izvorîte din admiraţia pentru cultura antică. Firește, această admiraţie este ingenuă, şi ştiinţa surîde ades la ingenuitatea artiştilor. Dar arta este hrănită de ingenuitate, de fantezie copilărească care trece dincolo de limitele cunoaşterii, acolo îşi găseşte ea împărăţia. Şi întreaga ştiinţă a lumii nu poate pătrunde aici.

Şi Puvis de Chavannes a pictat o *Viziune a anticului,* care nu este un compendiu de filosofie sau de artă greacă, dar vrea să exprime acea calitate impalpabilă care a însemnat Grecia antică. Grecii lui Rafael discută, gîndesc, învaţă, cuvîntă. Grecii şi grecoaicele lui Puvis de Chavannes visează. Şi întrucît statuile antice sînt adesea goale, şi imaginile lui Puvis de Chavannes sînt şi ele goale. Peisajul său grec este plin de stînci lîngă mare, cu cer albastru, căci cerul Eladei antice este totdeauna albastru. Există capre şi un păstor cu nai, femei la fîntînă, copaci şi arbuşti, la jumătatea drumului se află un sculptor care-şi contemplă muza, şi în fund pe malul mării sînt caii zburdalnici ai Partenonului. Aceasta e arheologie convenţională, o reconstrucţie nu a Greciei vii cu monumentele sale, ci a celei care există numai în erudiţia convenţională. Nu este vorba de o aură poetică dincolo de realitate, ci de o cultură veleitară fără realitate. Este lumea plictisului. Rafael îşi închipuie poetic idealul său de realitate frumoasă. Puvis de Chavannes zugrăveşte convenţional veleitatea sa de poezie. El doreşte ca formele sale să fie primitive, dar izbuteşte să le facă primitiviste, fugind de realitatea picturală sinceră în căutarea unor scheme intelectuale lipsite de emoţie.

Scanned with OKEN Scanner

Poezia este formă şi conţinut. A spune că o pictură este poetică înseamnă că ea are libertatea fantastică pe care orice operă de artă trebuie s-o aibă, şi ceva în plus, o delicateţe intimă, o nuanţă de sentiment, care se socotesc poetice. Prin urmare o pictură poetică este o formă vizuală care-şi asumă o delicateţe intimă.

Dar dacă un pictor zugrăveşte un poet sau un personaj dintr-un poem, de exemplu o muză, aceasta nu înseamnă că subiectul său are o valoare poetică. Nimeni nu spune că în *Şcoala din Atena* Rafael face o operă de filosof. Pentru aceeaşi raţiune subiectul lui Puvis de Chavannes nu creează valoarea artistică a picturii sale. Cunoaşterea convenţională pe care pictorul a avut-o despre Grecia antică a fost o piedică mai degrabă decît un ajutor fanteziei sale. El a pictat scheme arheologice scoase din realitatea Greciei antice mai mult decît din propriul său sentiment. E vorba de un joc intelectual fără o simţire serioasă.

Iată o problemă critică care trece dincolo de pictura lui Puvis de Chavannes. Unii pictori şi critici de astăzi s-au pus de acord condamnînd poeticul în pictură, şi au justificat condamnarea lor accentuînd distincţia între poezie şi pictură. Dar poezia şi pictura sînt opere de artă, şi-şi găsesc baza comună în activitatea artistică a fanteziei. Un poet este un pictor în cuvinte, şi un pictor este un poet în forme vizuale. Defectul artei începe atunci cînd un poet descrie ce vede fără emoţie, ori un pictor zugrăveşte motive poetice fără sensibilitate vizuală. În astfel de cazuri nu avem nici poeţi nici pictori, ci oameni care caută să pară dăruiţi cu talent pictural sau poetic pe care de fapt nu le au.

Rafael (1483—1520) s-a născut în micul orăşel Urbino, şi şi-a făcut educaţia mai întîi în oraşul provincial Perugia, şi apoi în capitala artistică a Italiei, Florenţa. El s-a inspirat din Leonardo da Vinci şi Michelangelo. De la predecesorii şi contemporanii săi şi-a dobîndit cele mai bune moduri de a atinge frumosul. Tradiţia florentină nu se ocupase prea mult de frumos în sine. Ceea ce o

Scanned with OKEN Scanner

interesa în primul rînd era să interpreteze realitatea, fizică sau morală. Dar ceea ce pentru florentini era un scop, pentru Rafael a fost numai un mijloc. Scopul său era frumosul. Şi întrucît frumuseţea fizică linguşeşte vanitatea umană, succesul lui Rafael a fost excepţional şi a durat prin secole pînă astăzi. În mod deosebit înzestrat, el şi-a atins scopul cu o uşurinţă naturală. A transformat toate elementele dobîndite de la alţi pictori în ceva nou şi neaşteptat, cu atîta perfectă armonie, că pînă şi ceea ce a dobîndit de la alţii a devenit al său. Uşurinţa naturală a dat impresia că ar poseda un dar divin.

Toate astea nu se puteau întîmpla fără o profundă dorinţă de a evada din realitate. La începutul secolului al XVI-lea politica italiană se afla pe buza prăpastiei şi pentru trei secole italienii şi-au pierdut libertatea şi independenţa. Biserica catolică primea de la reformă cea mai puternică lovitură. Armatele străine care au invadat Italia au nimicit civilizaţia Renaşterii. Să te abandonezi cultului frumosului în asemenea condiţii înseamnă o evadare sau iluzia unei evadări de pe tărîmul răului pămîntesc. Frumuseţea era o zeiţă, poate unica divinitate pe care italienii o puteau adora atunci. Botticelli şi Leonardo s-au îngrijit mai mult de graţie decît de frumuseţea fizică, şi graţia este o calitate mai subtilă şi mai spirituală decît frumuseţea. Frumuseţea poate fi un ideal artistic, dar nu este singurul. Noi înţelegem acest adevăr chiar mai bine cînd ne gîndim că în ultimii o sută de ani cei mai buni artişti s-au ocupat prea puţin de frumuseţe.

Frumosul a fost o condiţie necesară pentru arta lui Rafael pentru că el a dorit să fugă de relele timpului său. A găsit frumuseţea într-un turn de fildeş şi pentru asta a dat naştere tendinţei *artei pentru artă*. Fiece operă de artă este autonomă, şi dacă reflectă viaţa şi personalitatea artistului său, are o viaţă a sa proprie. De aceea activitatea artistică trebuie să fie distinctă de activitatea ştiinţifică, morală şi religioasă. Dar a fi distinct nu înseamnă a fi rupt: arta fiind o acti-

Scanned with OKEN Scanner

vitate omenească nu poate fi ruptă de toate celelalte activităţi umane. Ceea ce distinge arta de celelalte activităţi este rezultatul, forma definitivă a operei. Dar procesul creaţiei şi tema pe care artistul trebuie s-o transforme trebuie să îmbrăţişeze întreaga viaţă umană în care activităţile ştiinţifice, morale şi religioase îşi au locul lor. Dacă în schimb creaţia artistică este izolată de celelalte activităţi, forma este fără conţinut, un joc fără un angajament serios, este artă pentru artă, adică o artă atît de purificată şi de abstractă încît îşi pierde calitatea ei de viaţă. Atunci artistul încetează de a fi artist, şi devine un tehnician subtil, un virtuoz, un academic, şi arta sa este lipsită de conţinut.

Nu încape nici o îndoială că Rafael este fondatorul artei academice, dar nu a fost un academic. Creaţia strălucitoarei *Madone Sixtine* ori a spaţiilor exaltante ale *Şcolii din Atena,* a fost însoţită de o astfel de bucurie ingenuă pentru seninătate şi frumos, încît motivul emoţional necesar artei, chiar mai rarefiat, nu lipseşte. Urmaşii săi în lungul secolelor — şi se pot număra cu miile — au văzut în picturile lui Rafael numai formele frumoase şi nu emoţia care făcuse posibilă fervoarea sa creatoare. Urmaşii săi au repetat acele forme ori le-au schimbat dar la rece şi cu studiată sîrguinţă. Ei au căutat chiar să perfecţioneze acele forme prin rafinamente intelectuale, fără să-şi dea seama că, aşa cum a spus Ruskin, opera lor semăna cu udarea arborilor după ce le-au fost tăiate rădăcinile.

Ingres (1780—1867) şi Puvis de Chavannes (1829—1898) erau pictori academici în deplinul înţeles al cuvîntului. Amîndoi au zugrăvit forme rupte de viaţă şi de aceea fără sînge. Ingres a rămas credincios idealului formei lui Rafael, pe care o socotea perfecţiune în artă. Dar nu în artă constă *perfecţiunea.* Forma lui Rafael era o *perfecţiune* relativă la Rafael. A crede împreună cu Ingres că numai prin forma lui Rafael cineva şi-ar putea atinge propria-i perfecţiune artistică, înseamnă să renunţi la acea perfecţiune. Cele mai

Scanned with OKEN Scanner

bune opere ale lui Ingres sînt portretele sale, pentru că realitatea portretului silea pictorul să modifice acea formă pe care el o credea perfectă. Putem spune chiar că la Ingres numai imperfecţiunile sale sînt artistice.

Problema lui Puvis de Chavannes este mai complexă. El nu era credincios unui singur artist, ca Ingres. Visul său era să obţină o formă primitivă, mai antică decît a lui Rafael, înrudită cu sculptura arhaică grecească. Dar el era străin de sensibilitatea primitivilor greci aşa cum se cuvenea unui contemporan al impresioniştilor. Fălindu-se cu gustul său grecesc se dovedea un veleitar, şi pretenţia lui de elenism l-a împiedicat să vadă ceea ce se întîmplă în jurul său. Rezultatul a fost un şir de scheme fără viaţă, pe care el a încercat zadarnic să-l justifice zugrăvind pereţi mai degrabă decît pînze.

La acest punct trebuie să precizăm că o pictură realizată în frescă pe un perete nu are nici un drept să fie judecată în mod diferit de o pictură realizată în ulei pe o pînză. Ceea ce contează în una ori în cealaltă este existenţa fanteziei creatoare. Din păcate în ultima vreme pictura pe perete a devenit la modă şi a tulburat multe minţi de critici. Ceea ce ar fi fost socotit academic pictat pe pînză, este justificat în frescă. Dar o formă fără viaţă rămîne fără viaţă chiar de este repetată de sute de ori pe perete. Şi astăzi concepţia formei a devenit aşa de complexă şi de dificilă pentru că a cîştigat în bogăţie, căci nu este posibil să se repete sute de forme umane fără a le reduce la cel mai jos nivel. Şi dacă se spune că fresca este decorativă, nu înseamnă pentru asta că ar fi artistică. O natură moartă de Cézanne poate fi decorativă. Dar un zid acoperit cu schemele lui Puvis de Chavannes nu este artistic chiar dacă este decorativ. În alţi termeni, decoraţia este o funcţie care poate fi dusă la capăt de artişti, nu de non-artişti. Şi pentru a fi artistică o decoraţie trebuie să aibă, ca şi alte opere de artă, calitatea fanteziei creatoare.

Scanned with OKEN Scanner

Capitolul al patrulea

DESCOPERIREA NATURII

15. Giorgione, *Furtuna*, c. 1505
16. Tiţian Vecellio, *Păcatul originar*, 1565–70
17. Michelangelo Buonarroti, *Păcatul originar* 1508–10
18. Tiţian Vecellio, *Cristos încoronat cu spini*, 1570–71
19. El Greco, *Rusaliile*, c. 1606

În secolul al XV-lea florentinii au descoperit omul, au analizat structura lui fizică, natura emoţiilor sale, diferitele lui atitudini mentale şi idealurile lui morale, în afară de faptul că au perceput poziţia omului în spaţiu, proporţiile şi relaţiile lui cu formele geometrice, capacitatea lui de mişcare şi de acţiune, şi în sfîrşit raportul său cu mediul natural. Toată atenţia florentinilor a fost concentrată în om, centrul universului.

Un pictor veneţian, Giorgione, mort foarte tînăr (c. 1480—1510), s-a îndreptat spre o nouă ţintă însă. El şi-a concentrat atenţia asupra naturii, şi nu şi-a mai conceput fiinţa umană ca centru, ci ca element al universului. Astfel el a descoperit natura prin arta picturii.

Originea acestei schimbări care a modificat întregul curs al gustului modern trebuie s-o căutăm în felul de a simţi a lui Giorgione. El a iubit pătimaş natura, cu mai mare devotament decît contemporanii săi. A iubit copacii, apele, cerul şi iubindu-i i-a impregnat cu umanitatea sa. I-a indi-

Scanned with OKEN Scanner

vidualizat într-atît că şi-a dobîndit fiecare un organism al lui, un mod al lui de a gîndi şi o demnitate proprie.

Dar alături de modul de a simţi a lui Giorgione au existat tendinţe intelectuale şi vizuale care au concurat la stimularea schimbării gustului.

Leonardo da Vinci teoretizase pentru pictură necesitatea de a reprezenta nu numai omul ci universul întreg, de la picătura de ploaie pînă la stele. Şi chiar dacă el nu a realizat toate acestea în pictură, idealul său s-a răspîndit.

În afară de asta, filosofii de la Universitatea din Padova, unde cultura veneţiană avea întîietatea, făceau cercetări asupra proprietăţilor fizice ale naturii fără să ia în seamă omul, vorbind în treacăt de o filosofie a naturii.

Pe de altă parte pictorii veneţieni ai secolului al XV-lea dăduseră atenţie efectelor de culoare mai mult decît contemporanii lor florentini, de la care învăţaseră dealtfel principiile formei umane, ale perspectivei şi anatomiei, dar nu fără a schimba acele principii potrivit exigenţelor coloritului.

Natura şi culoarea sînt cele două simboluri ale tendinţelor care au hrănit felul de a gîndi a lui Giorgione. Compoziţia figurilor avusese pînă atunci intenţia de a povesti o istorie, religioasă la Giotto şi Masaccio, mitologică la Pollaiolo. Botticelli nu a povestit o istorie în *Primăvara* sa, ba chiar a prezentat simplu figurile omeneşti; totuşi unii poeţi îl înzestrează cu motive tocmai bune de a înlocui o istorisire. Dar cînd un pictor zugrăveşte un copac în loc de o figură umană, este greu să facă din copac un motiv de istorisire. Tocmai de aceea Giorgione a renunţat deliberat să povestească istorioare, chiar atunci cînd şi-a închipuit compoziţii cu figuri. Vasari, cîteva decenii după moartea lui Giorgione, a fost surprins că nu înţelege ce anume a vrut să reprezinte acesta. Dar astăzi nu mai sîntem surprinşi, deoarece cunoaştem diferenţa între subiect şi motiv şi înţelegem că Giorgione, concentrîndu-şi atenţia asupra naturii, s-a ferit să poves-

Scanned with OKEN Scanner

tească istorioare şi şi-a închipuit lumea întreagă într-un mod mai liber decît cei dinaintea lui.

În *Furtuna* lui Giorgione figurile umane nu acţionează, nu au raporturi între ele, sînt părţi din natură, şi la fel cu copacii, casele şi apa se lasă să trăiască sub ameninţarea naturii. Dacă există un început de istorioară în acest tablou, el se găseşte în cer, în fulger, şi nu în figuri, şi poate fi ignorat. Dispariţia istoriei a avut o importanţă esenţială în dezvoltarea gustului modern, ca să rămînă mai evident motivul, adică aspectul subiectiv al conţinutului, modul de a simţi al artistului, şi formă şi conţinut s-au topit laolaltă mai uşor. Întrucît lirica este expresia sentimentului poetului, valoarea lirică a unei picturi este mai evidentă dacă nu există o istorisire. Firește, orice pictură care este o operă de artă are o valoare lirică, chiar dacă are o „istorie", dar tocmai povestea poate diminua eficacitatea şi de fapt de multe ori a deviat fantezia artistului.

În *Furtuna* fondul îşi asumă rolul de protagonist. Norii ameninţători se adună, şi un fulger îi sparge, este ceasul apusului, şi lumina cade pe casele aşezate de-a lungul unui rîu. Rîu şi cer sînt întunecate şi încadrează lumina de pe case. Este o lumină ciudată, preţioasă şi surîzătoare, şi în acelaşi timp nesigură, de parcă ar şti că este trecătoare. Planul întîi este despărţit de furtuna ameninţătoare printr-o ruină antică şi un grup de copaci, care apără „ţiganca" şi „soldatul". Aceştia sînt liniştiţi ca apa care curge, ca pietrele, şi livezile, ei participă la viaţa cosmică, departe de orice acţiune, în aceeaşi stare de contemplaţie în care au fost creaţi.

Cînd vorbim de pictura lui Leonardo accentuăm faptul că imaginile sale sînt cufundate în atmosferă şi se feresc, aşadar, de acea izolare de mediu pe care pictorii florentini de dinainte au preferat-o. Dar Leonardo a realizat imersiunea figurilor sale în atmosferă prin nuanţe de clarobscur, adică de culori neutre. Giorgione în schimb a iubit culorile intense. Am vorbit de intensitatea culorii lui Simone Martini, care a preferat culorile strălucitoare şi le-a

Scanned with OKEN Scanner

armonizat cu fundalul de aur; dar Simone nu s-a gîndit nici măcar la posibilitatea de a folosi calităţile sale de culoare pentru a obţine efecte de lumină şi umbră. Dar după ce aspectele de clarobscur au fost studiate în profunzime, Giorgione s-a găsit dinaintea problemei de a realiza un efect de lumină şi umbră, nu cu tonuri neutre, ci cu culorile intense pe care le folosea. Aşadar el a început să folosească o culoare pentru a sugera lumina şi alta pentru a sugera umbra. Acesta este principiul tonului în pictură. Aşa că Giorgione a deschis calea pentru toate efectele tonale ale picturii moderne şi, întrucît clarobscurul este tehnica formei plastice, tonul devine, odată cu Giorgione, tehnica formei picturale.

Să reflectăm asupra imaginii izolate de mediul său: calitatea sa constă în structura sa intimă şi în forma plastică care îi urmează. Dar dacă o figură este văzută prin lumini şi umbre reflectate din afară, ea nu mai e izolată, ba devine chiar un element al universului dezvăluit de lumină şi umbră. Giorgione a recunoscut în culori funcţia lor luministică, şi prin urmare forma sa devine o consecinţă a tonului, mai degrabă decît a clarobscurului. Şi acest tip de formă, care este datorată tonului, se cheamă tocmai, *formă picturală.*

Prin dragostea lui pentru natură, umanitatea naturii şi viziunea tonului, Giorgione a atins o unitate perfectă de conţinut şi formă. Delicateţea pe care o vede în figura umană, sinteza poetică pe care a imprimat-o elementelor unui peisaj, caracterul lor liric şi idilic şi intensitatea vieţii lor fizice: toate acestea erau rezultatul unităţii între formă şi conţinut. În aceeaşi vreme în care Rafael se retrăgea în turnul său de fildeş în căutarea frumuseţii, Giorgione şi-a mărit interesul uman pentru a îmbrăţişa natura întreagă. Şi astfel a descoperit totodată o nouă formă de frumuseţe şi o nouă realitate picturală.

Deşi Giorgione a murit la aproape treizeci de ani, opera sa i-a deschis ochii lui Tiţian, tovarăşul său, asupra noilor orizonturi ale picturii. Tiţian

Scanned with OKEN Scanner

(1477—1576) a devenit şeful pictorilor veneţieni, şi după 1550 (la aproape 70 de ani) a ştiut să-şi înnoiască stilul, astfel că a realizat cea mai liberă formă picturală care s-a închipuit vreodată, şi a devenit un model pentru mulţi artişti vreme de trei secole.

Pentru a înţelege diferenţa între concepţia formei la veneţieni şi la florentini, este potrivit să confruntăm două picturi, una de Tiţian şi alta de Michelangelo, care au acelaşi subiect: *Păcatul originar*.

Concepţia formei lui Michelangelo se baza pe cunoaşterea anatomiei. În *Păcatul originar* imaginile au un relief puternic, ca şi cum ar fi statui complet rotunjite mai curînd decît imagini picturale. Ele sînt văzute în clarobscur şi nu în culori. Gesturile lor au drept scop să pună în evidenţă calităţile lor plastice. În jurul structurii anatomice se întind suprafeţele trupurilor, în funcţie de mişcare; dar scopul lui Michelangelo nu e numai de a reda fie acţiunea fie forma trupului, ci de a transcende forma şi acţiunea în expresia de energie şi mişcare. Şarpele cu cap de femeie oferă mărul interzis Evei, în vreme ce Adam îi dă o mînă de ajutor aplecînd un ram al pomului cunoaşterii. Compoziţia celor trei figuri, Adam, Eva şi femeia şarpe, este cu rigurozitate închisă într-un arabesc luminos şi are un echilibru perfect. Viziunea lui Michelangelo nu pleacă de la natură la figurile umane, nici de la suprafeţele lucrurilor la structura lor, ci pleacă de la structura anatomică a corpurilor şi se extinde spre exteriorul suprafeţelor lor, la mişcarea lor, la acţiunea lor. Procesul de creaţie este aşadar din interior spre exterior, de la ceea ce Michelangelo cunoaşte la ceea ce vede.

Procesul lui Tiţian este tocmai opusul: de la exterior spre interior. Ceea ce vede el mai întîi este masa, nu structura. De exemplu, în *Păcatul originar* culoarea trupului Evei este mai luminoasă ca a lui Adam, şi axa compoziţiei este copacul care desparte cele două trupuri. Trupurile sînt tratate în acelaşi fel ca şi copacii, ele sînt de fapt mase

Scanned with OKEN Scanner

de culoare. Calitatea trupurilor este văzută prin sine, nu în funcţie de mişcare. Firește, o acţiune este reprezentată: Eva e pe cale de a primi mărul de la şarpe, simbolizat de trupul unui copil, în vreme ce Adam încearcă s-o oprească pe Eva. Dar îi lipseşte acestei acţiuni mişcarea şi evidenţa plastică a figurilor lui Michelangelo. Mişcarea pentru Tiţian este abia un pretext pentru a arăta minunatul trup al Evei şi robustul trup al lui Adam. Aceste trupuri nu sînt rupte de ambianţă, ca la Michelangelo. Ele aparţin naturii. Ceea ce le caracterizează nu este nici anatomia nici clarobscurul, ci masa, redată cu mai mare sau mai mică limpezime. Contururile lor nu sînt închise, ci deschise, ca şi cum ar fi topite în atmosferă. Fapt este că Michelangelo tinde spre plastică şi Tiţian spre volume. Volumele sînt tocmai mase picturale diferenţiate de reliefurile plastice.

Figurile lui Tiţian sînt mult mai reprezentative decît un bărbat sau o femeie, aşa cum nu sînt imaginile lui Michelangelo, care depăşeşte realitatea pentru a găsi un ritm abstract, o proporţie ideală. Dacă Eva lui Tiţian este o femeie, cea a lui Michelangelo este o eroină, plină de forţă ca un bărbat. Pe de altă parte, dacă Adamul lui Tiţian, realizat prin ton, este un bărbat robust, cel al lui Michelangelo, printr-un clarobscur prea subtil, devine prin comparaţie slab.

Deosebirea între stilurile celor doi artişti este accentuată de diferita lor concepţie în ceea ce priveşte coloritul. Calităţile picturii lui Michelangelo sînt raţiunea, simetria, proporţia, inteligenţa, selecţia, soliditatea, energia. El vrea ca sculptura să-i fie ghid picturii, şi o statuie de marmură albă nu cere culoare pentru a fi artă. Aşadar el foloseşte culoarea în picturile sale numai în funcţie de clarobscur, fără interes pentru culoare în sine. El îşi imaginează forma în afara culorii.

În legătură cu aceasta trebuie să reflectăm asupra înţelesului acestui cuvînt: — formă. O comparaţie cu poezia ne poate ajuta. Încă de la începutul acestei cărţi am făcut distincţia între forma şi conţinutul unei poezii. Arta este o sin-

Scanned with OKEN Scanner

teză de formă şi conţinut, şi totuşi forma este esenţială în fiece poezie care vrea să fie o operă de artă. Referitor la opera lui Michelangelo vom spune că proporţia este idealul şi prin urmare conţinutul care devine el însuşi formă artistică; şi referitor la Tiţian, vom spune că vitalitatea lui robustă devine formă artistică. Amîndoi artiştii au aşadar forma lor, deosebită una de alta, după cum deosebit este şi conţinutul lor spiritual.

Dar o altă semnificaţie i se atribuie cuvîntului „formă" în pictură, o semnificaţie care nu se referă la distincţia între formă şi conţinut, ci între formă şi culoare. Michelangelo îşi realizează forma artistică prin forma plastică, Tiţian prin forma picturală. Şi una şi cealaltă formă, cea plastică ca şi cea picturală, sînt forme artistice. Dar o tradiţie critică confundă forma plastică deosebită de culoare, cu forma artistică, deosebită de conţinut, şi susţine că forma plastică este esenţială în fiece pictură. Adevărul este că, dacă forma artistică este esenţială în orice pictură, forma plastică pentru unele opere este necesară şi pentru altele nu. Şi culoarea este o formă artistică în pictură. Iar dacă unii pictori concep un motiv din punct de vedere cromatic, şi apoi adaugă la asta o formă plastică, ei dăunează mai mult decît ajută rezultatului lor. Tiţian, bazîndu-se pe efectul culorii, şi-a subordonat forma plastică compoziţiei sale cromatice, şi de aceea rezultatul său a fost dat de volume sau mase cromatice mai degrabă decît de plastică. Michelangelo în schimb, care se baza pe forma plastică, şi-a subordonat culoarea plasticii sale, şi de aceea rezultatul său a fost dat de forme sculpturale mai degrabă decît de volume.

Pentru asta nu putem spune că forma lui Michelangelo e mai bună decît a lui Tiţian. Amîndoi au o formă artistică perfectă ca rezultat a două preferinţe diferite pentru elemente ale picturii: plastică ori culoare. Şi dacă forma artistică este esenţială pentru toţi pictorii, din orice vremuri, forma plastică ori forma cromatică răspund unor preferinţe care se schimbă la diferiţi artişti şi în diverse vremuri, sînt relative şi contingente, şi

Scanned with OKEN Scanner

nu pot fi luate ca măsuri de judecată. Adică, un critic nu poate aprecia o pictură pentru că are o formă plastică, şi o alta pentru că are o formă cromatică. Şi o formă şi cealaltă sînt mijloace şi nu rezultate. Iar rezultatul este cel care trebuie apreciat. El este în funcţie de felul cum una sau cealaltă formă a fost tratată, adică dacă participă armonios, cu o perfectă coerenţă, la întregul operei, la sinteza care înseamnă artă. Cele două picturi ale lui Michelangelo şi Tiţian vădesc această perfectă coerenţă, şi prin urmare amîndoi au o formă artistică perfectă.

Pentru a înţelege arta lui Michelangelo, o confruntare cu Masaccio şi Pollaiolo ne poate fi de ajutor. Şi Masaccio obţine o formă plastică perfectă prin clarobscur, totuşi clarobscurul său este mai simplu decît la Michelangelo, care dă mişcării o mai mare naturaleţe. Structura anatomică a figurii lui Masaccio este perfectă, dar mai puţin aparentă decît la imaginile lui Michelangelo. Pe de altă parte, energia vitală şi intensitatea expresiei sînt mai puternice la Masaccio. Michelangelo are un ritm formal, o naturaleţe de mişcare, o desfăşurare de suprafaţă; în sfîrşit un simţ de monumentalitate care sînt mai puţin accentuate la Masaccio. Cît despre Pollaiolo, anatomia lui este accentuată prin linii, care întăresc mişcarea dar primejduiesc graţia, atît de evidentă la Michelangelo şi ţine de nuanţele clarobscurului şi de desfăşurarea suprafeţelor.

Prin urmare imaginile lui Michelangelo sînt mai abstracte decît cele ale tradiţiei florentine ale secolului al XV-lea. El şi-a imaginat o formă plastică abstractă nu numai a mediului natural ci şi a realităţii umane. Dar întrucît la el viziunea unei lumi eroice, diferită de cea actuală, materială şi morală, în mijlocul căreia trăim, a fost imaginată în mod coerent şi ideal perfectă, rezultatul său a fost plin de viaţă chiar dacă respira într-un aer rarefiat. În acea lume eroică fiecare trăieşte cu maiestate, cu demnitate, siguranţă, soliditate. Michelangelo a ales clarobscurul, mişcarea şi măreţia

Scanned with OKEN Scanner

pentru a reprezenta formele umane şi lumea vizuală, şi a ignorat celelalte elemente ale viziunii, dar a realizat într-un mod incomparabil acordul între elementele alese de el, obţinînd în acel acord o perfecţiune întrutotul personală.

Michelangelo Buonarroti (1475—1564) a exercitat o foarte puternică influenţă cu idealul său de monumentalitate sculpturală. Idealul său era un ideal clasic, realizat mai ales în nuduri: şi realizarea sa a fost socotită de o perfecţiune de neînvins. Acest ideal aparţine aceluiaşi turn de fildeş de care s-a vorbit referitor la Rafael. Dar temperamentul lui Michelangelo nu se afla în acord cu propriul său ideal; el era un om moral şi religios care a simţit profund tragedia Italiei, şi pierderea libertăţii şi independenţei. În ciuda principiilor sale estetice el nu s-a putut opri să nu reflecte în opera sa simţămîntul său dramatic, nevoia sa de energie neliniştită, care au trecut dincolo de idealul său clasic şi au deschis calea noilor forme de artă.

Idealul lui Tiţian a fost diferit de cel al lui Michelangelo. După ce a participat la visul romantic al lui Giorgione, Tiţian a fost capabil să conducă pictorii veneţieni timp de mai bine de şaizeci de ani spre o viziune a lumii unde om şi natură se găseau pe acelaşi plan. El nu a căutat calitatea picturii sale, frumuseţea, graţia, monumentalitatea, în sfere supranaturale, ci între limitele naturii însăşi. Şi a putut să-şi realizeze idealul pentru că a avut la dispoziţie o tradiţie de culoare mult mai puternică dectî florentinii.

În *Dialogul despre Pictură* al lui Ludovico Dolce, publicat în 1557, citim: „Principala parte a coloritului este rivalitatea dintre lumină şi umbră, şi prin care se dă o cale ce uneşte un potrivnic cu celălalt, şi face să pară figurile naturale, şi mai mult şi mai puţin (după nevoie) distanţate... Trebuie să ai totdeauna ochiul încordat la vopselele cele mai de seamă ale cărnii, şi la moliciune. Pentru că mulţi fac unele care par de porfir, şi în culoare, şi în tărie, şi umbrele sînt foarte violente, şi de cele mai multe ori sfîrşesc în negru pur.

Scanned with OKEN Scanner

Mulţi le fac prea albe, mulţi prea roşietice. Cît despre mine mi-aş dori o culoare mai degrabă brună decît necuviincios de albă ... Să nu creadă cineva că forţa coloritului stă în alegerea culorilor frumoase; ca lacuri frumoase, albastru frumos, verde frumos, ci în a şti să le mînuieşti cu cuviinţă. Mi se pare că e de dorit o anume potrivită naturaleţe în aşa fel ca să nu fie nici prea mult desfăt în colorit, nici prea multă lustruire a figurilor, ci să se vadă în totul o amabilă seriozitate... Trebuie mai ales să fugi de prea multă sîrguinţă care în toate lucrurile dăunează."

În aceste cuvinte ale lui Dolce găseşti o prezentare destul de fidelă a cîtorva calităţi esenţiale ale picturii lui Tiţian. Între lumină şi umbră un ton a fost inventat ca intermediar — brunul. Diferitele materii, carnea, lemnul, metalul, sînt reproduse şi caracterizate după diferita lor capacitate de a reflecta lumina. Culorile nu mai sînt apreciate prin intensitatea lor individuală, ci prin efectul lor tonal. Contururile sînt mai degrabă deschise decît închise, cu scopul de a continua masele de culoare, numite volume, în atmosfera împrejmuitoare prin care trece lumina. Contururile deschise dau impresia că nu sînt finite, şi de fapt sînt finite în mod diferit de contururile închise ale florentinilor. Izvorăşte prin urmare o nouă concepţie a finitului în pictură: există *finitul plastic* al florentinilor faţă de care *finitul pictural* al veneţienilor pare *non finit* chiar dacă este un *finit* perfect în ce priveşte arta. Acest finit pictural este o declaraţie de libertate faţă de un meşteşug prea sîrguincios în scopul de a afirma drepturile fanteziei artistice. Prin contururi deschise şi finit pictural, vibraţia luminii conferă o mişcare cosmică fiecărei imagini, fie ea şezîndă, fie întinsă. Toate acestea reprezintă noutatea şi perfecţiunea stilului lui Tiţian.

Diferenţa de viziune între veneţieni şi florentini a fost interpretată încă din secolul al XVI-lea ca un realism veneţian opus unui idealism florentin. Cum am mai spus, reprezentarea diferitelor aspecte ale realităţii devine tot mai complexă de

Scanned with OKEN Scanner

la Giotto la Leonardo. Umanismul florentin a fost o cale spre realitate, un impuls spre înţelegerea realităţii. Veneţienii au extins destul cîmpul realităţii lor, şi este natural ca asemenea extindere să fi fost socotită în stare să cuprindă întreaga realitate. Dar aceasta este o iluzie: fiece nouă descoperire în pictură este un adaos al unor aspecte ale realităţii la cele deja cunoscute. Chiar şi veneţienii erau idealişti în felul lor. Demnitatea, solemnitatea, monumentalitatea sînt calităţi inerente stilului lui Tiţian, ca şi la Michelangelo.

Renaşterea florentină a fost o mişcare populară spre o viaţă mai plină ca înainte şi artiştii au depăşit această mişcare prin idealurile estetice Dar în vremea în care stilul lui Tiţian se maturizase, se întîmpla ceva care — schimba întreaga viaţă italiană. A fost cucerirea spaniolă a Italiei, parţială de fapt, dar generală în ceea ce priveşte viaţa socială. Spaniolii au adus în Italia forme ceremoniale, conştiinţa nobleţii, o pompă exterioară, pe care aceştia le moşteniseră de la feudalism şi pe care le-au prezentat ca semne de putere şi măreţie. Acel „sosiego“[1], sau solemnitatea inalterabilă, a fost forma socială a psihologiei spaniole. Tiţian, viclean ca un muntean în afacerile sale şi simplu în raporturile sale sociale, a devenit pictorul împăratului Carol al V-lea şi al curţii sale. Aici el a admirat solemnitatea, bogăţia, aristocratica măreţie a nobililor spanioli. Şi stilul său poartă amprenta acestei admiraţii. Contactul între creativitatea populară italiană şi idealul acelui „sosiego“ a fost înlesnit de această nouă specie de politeţe socială. A fost un ideal social şi a devenit un nou aspect al realităţii în pictură. *Păcatul originar* al lui Tiţian este cel mai bun exemplu pentru stilul său moral la ceasul tîrziu al vieţii sale, şi totuşi el şi-a dezvoltat uneori stilul spre noi ţinte.

Tabloul său *Cristos încoronat cu spini* este un punct de sosire în concepţia asupra luminii. Şi aici este binevenită o distincţie între lumina *universală* şi cea *particulară*. În cîmp deschis, la ceas de zi,

[1] În limba spaniolă — linişte, calm.

lumina este universală, ea modelează trupul omenesc şi-l învăluie. Chiar nici umbrele nu ascund vreo parte a trupului, ci mai degrabă completează efectul de lumină, accentuînd plastica trupului. Dar dacă o lampă este adusă înlăuntrul unei camere întunecate, lumina pe care o răspîndeşte nu învăluie orice lucru, ea dezvăluie un punct şi ascunde altul. Nu se mai vede forma figurii, ci cîteva amănunte numai, dezvăluite de lumină în vreme ce celelalte amănunte sînt pierdute în întuneric. Cu alte cuvinte, părţile figurii care sînt iluminate sugerează celelalte părţi în umbră care nu sînt văzute ci imaginate. Acesta este efectul luminii particulare. Şi pictorul care reprezintă o lumină particulară nu-şi concentrează atenţia asupra figurilor ci mai curînd asupra efectului de lumină.

În plus, o figură plastică subînţelege percepţia unei greutăţi oarecare, şi mişcarea figurii va fi totdeauna limitată de acea greutate. În schimb lumina, care este necorporală, este vibraţie continuă şi de aceea în veşnică mişcare. O lumină particulară are rapiditatea fulgerului, atinge şi dezvăluie, pe urmă dispare. Cu alte cuvinte ea dă mişcare pînă şi figurilor aşezate şi accentuează acţiunea ca şi mişcarea.

Cînd observăm pe Hercule al lui Pollaiolo spunem că mişcarea sa este mai mult potenţială decît în act, cum se întîmplă cu mişcarea exprimată prin linii. Dar în *Cristos încoronat cu spini* al lui Tiţian mişcarea se face vădită prin coincidenţa acţiunii şi a luminii, şi lumina particulară este cea care subliniază acţiunea. Structura lui Pollaiolo este bazată pe anatomie, dar cea a figurilor şi a întregii compoziţii a lui Tiţian depinde de lumină.

Nu există acţiune în pictură, ci mai curînd poate exista o iluzie de acţiune, şi acei pictori care ating iluzia depăşesc cîmpul artei. Orice iluzie este de fapt operă de artificiu, nu de artă. Este cunoscută legenda unor draperii atît de bine pictate încît un vizitator înşelat a încercat să le dea la o parte; dar acele draperii nu erau operă de artă. Dacă totuşi impresia acţiunii este sugerată

Scanned with OKEN Scanner

de efectul de lumină, nimeni nu se înşală, lumina devine forma artistică a acţiunii. Şi observatorul contemplă acea lumină, ca artă.

În cele două scene ale *Păcatului originar*, de Tiţian şi Michelangelo, imaginile sînt evidente în primul plan. Dar în *Cristos încoronat cu spini* compoziţia urmează o linie diagonală din primul plan dreapta spre fund stînga, în aşa fel ca imaginile să ocupe un spaţiu în profunzime. În locul unei dispoziţii a figurilor pe suprafaţă, ca în *Primăvara* lui Botticelli, există în această pictură a lui Tiţian o suprapunere de figuri, astfel că acestea apar în racursiu şi sînt vizibile numai parţial. Am mai spus că o lumină particulară dezvăluie ceea ce atinge direct şi ascunde restul. Cu alte cuvinte compoziţia în profunzime şi efectul luminii particulare sînt omogene, născute dintr-o viziune coerentă şi unitară.

Frumuseţea fizică a unei figuri apare numai atunci cînd figura este văzută în întregul ei. Eva lui Tiţian este o figură frumoasă. Dar nu există figuri frumoase în *Cristos încoronat cu spini*. Care a fost aşadar scopul estetic a lui Tiţian cînd a zugrăvit această pictură? Între brutalitatea şi violenţa dezordonată a călăilor şi tihnita şi resemnata noblеţe a lui Cristos există un contrast dramatic care are o frumuseţe morală, nu fizică. Frumuseţea morală este în acest caz sinonimă cu expresia dramatică a luminii.

Principiul veneţian al luminii particulare a fost fecund. Drama morală a lui Tiţian între brutalitate şi noblеţe a fost închipuită ca întîmplată pe acest pămînt. Dar Domenico Theotocopoulos, zis El Greco a profitat de acelaşi principiu al luminii particulare pentru a-şi reprezenta elanurile sale mistice, pentru a ne purta în ceruri.

În picturile lui Tiţian lumina dobîndeşte funcţia structurii, pe care se formează figuri, şi chiar subordonate luminii, ele îşi păstrează individualitatea lor fizică şi morală, aşa că poţi deosebi bă-

Scanned with OKEN Scanner

trînul de tînăr, tîlharul de Cristos. Există în sfîrşit o varietate de desen care îngăduie articularea părţilor compoziţiei pentru ca să fie reprezentată acţiunea.

Ilustraţia 19 reprezintă *Rusaliile* de El Greco, unde lumina nu are numai funcţia de a construi compoziţia, ci este ea însăşi forma completă a picturii. O serie de flăcărui ard deasupra capetelor, şi fiecare figură dobîndeşte forma flăcării. Unele figuri sînt aşezate, altele nu. Dar toate sînt cuprinse de un spasm extatic datorită revelaţiei divine, şi toate vibrează la unison cu intensitate. Este o specie de dans frenetic, nu de trupuri, ci de lumini, un dans mistic care lansează imagini lipsite de corporalitate spre porumbelul Sfîntului Spirit. Gesturile figurilor sînt arbitrare în sine şi nu exprimă conţinutul emoţional al experienţei lui El Greco, dacă cineva doreşte să înţeleagă acele gesturi trebuie să le ia drept vibraţii, radiaţii ale luminii. Pentru aceeaşi raţiune alungirea ireală a figurilor apare arbitrară dacă este socotită ca formă de lumini. Această alungire a fost unul dintre obstacolele cele mai puternice în înţelegerea valorii artistice a lui El Greco. Într-adevăr nimeni nu a văzut niciodată în realitate bărbaţi sau femei alungiţi astfel, dar asta nu are nimic a face cu valoarea artei. Nimeni nu a văzut vreodată un copac cu forma unei coloane, şi totuşi o coloană poate fi o operă de artă. Şi nu există nici un principiu estetic care să interzică în pictură ceea ce este admis în arhitectură. Unii medici au scris cărţi pentru a explica stilul lui El Greco, printr-o anume boală a acestuia, dar este o prostie a celor care nu cunosc despre ce e vorba, pentru că ei vorbesc de realitate fizică crezînd că vorbesc de artă, care nu este o realitate fizică. Dacă arta este produsul fanteziei, trebuie s-o cunoaştem în coerenţa imaginaţiei însăşi şi nu într-o realitate străină ei. Tiţian este un realist, dar nimeni nu a văzut vreodată în realitate o scenă asemănătoare aceleia din *Cristos încoronat cu spini*. Diferenţa dintre cei doi artişti constă în faptul că fantezia lui El Greco este mai abstractă faţă

Scanned with OKEN Scanner

de realitate decît cea a lui Tiţian. Dar o mai mare sau mai mică abstracţie faţă de realitate nu poate fi o măsură de judecată artistică.

Numai în dezvoltarea istorică a stilului lui El Greco putem găsi intima raţiune a gradului de abstracţiune a *Rusaliilor*. El Greco (1541—1614) s-a născut în Creta, unde a fost educat în stilul bizantin, care prefera repetarea formelor tradiţionale studiului realităţii. Din Creta a trecut la Veneţia, unde din stilul lui Tiţian a asimilat ceea ce atunci însemna gradul extrem de cunoaştere a luminii şi culorii. De la Veneţia a trecut la Roma, unde a putut cunoaşte formele manieriste derivate din stilul monumental a lui Michelangelo. De la Roma a trecut în sfîrşit la Toledo, unde sfînta Teresa crease un centru mistic. Lumina şi culoarea învăţate la Veneţia i-au slujit la interpretarea realităţii, şi portretele lui El Greco vădesc cît de interesat a fost el de calităţile realismului. Dar cînd realitatea nu s-a mai identificat cu conţinutul culorii sale, el a înţeles că impulsul mistic primit la Toledo putea să substituie realitatea şi să devină motiv de artă. Experienţa sa mistică a încurajat exasperarea sa cromatică care a atins noi şi îndrăzneţe armonii şi a transformat fiece imagine într-o flacără arzătoare.

Formele convenţionale nu sînt expresive şi nu dau viaţă operelor de artă. Dar în El Greco formele convenţionale nu sînt decît limite de lumină şi culori capabile să exprime. Sau mai bine zis, în El Greco nu există forme convenţionale; există numai lumini şi culori care dezvăluie prin forţă proprie conţinutul mistic al mesajului său. Şi noi nu avem nici un drept să-i cerem forme de figuri dacă el vrea să ne ofere numai expresii de lumini şi culori.

A fost o zi rară pentru umanitate cea în care un pictor de o asemenea putere de fantezie ca El Greco a ştiut să asimileze şi să armonizeze între ele elemente de gust aşa deosebite ca cele care trec sub numele de bizantin, veneţian, roman şi spaniol. Noi îi datorăm proba evidentă că toată experienţa artistică a Renaşterii ar putea fi folo-

sită nu numai pentru interpretarea realităţii fizice şi umane, ci şi pentru revelaţia unei transcendenţe mistice care era în felul său o interpretare a lui Dumnezeu. Astfel că ciclul Renaşterii a fost încheiat: nu numai cucerirea omului şi a naturii, ci şi cucerirea cerului. Diferenţa dintre Berlinghieri şi El Greco este aceeaşi ca între misticismul medieval şi cel modern, străbătut de pasiune, arzător ca flacăra. Diferenţa stă în modul de a desena şi a colora: dar aici participă în mod necesar şi cerul şi pămîntul.

BIBLIOTECA de ISTORIE

Scanned with OKEN Scanner

Capitolul al cincilea

VALOAREA IDEALĂ A REALISMULUI LUMINISTIC

20. Caravaggio, *Vocația sfîntului Matei*, c. 1592
21. Harmenszoon van Rijn Rembrandt. *Cina din Emmaus*, 1648
22. Harmenszoon van Rijn Rembrandt, *Autoportret*, c. 1656
23. Tițian Vecellio, *Portretul lui Jacopo da Strada*, 1568
24. Rafael Sanzio, *Portret de cardinal*, c. 1511
25. Diego Velázquez, *Băiatul din Vallecas*, c. 1656

De la Giotto la El Greco schimbarea gustului artistic a urmat un complex de direcţii variate cu caracter omogen. Tendinţa lor era spre o unitate lirică, spre o expresie de sentimente mai imediată şi mai sintetică decît ar fi fost posibil. La Giotto şi Piero della Francesca găsim notaţii de fapte luate separat care nu se mai văd la Tiţian sau El Greco. Diferenţa se poate explica spunînd că elementele stilului lui Giotto sînt coordonate între ele şi că elementele stilului lui El Greco sînt toate subordonate unuia din ele — lumina. Cu alte cuvinte tendinţa principală în pictura din secolul al XIV-lea pînă la sfîrşitul secolului al XVI-lea a fost o mai intensă expresie de sentiment în paguba reprezentării faptelor.

Firește că această tendinţă nu a fost continuă. Din cînd în cînd anumite pauze au fost necesare pentru a reconstitui faptele, pentru ca

Scanned with OKEN Scanner

apoi să se plece de aici spre noi aventuri în lumea expresiei. Portretele, de exemplu, au fost totdeauna o plăcută ocazie pentru a rămîne în contact cu faptele, cu asemănarea portretului prin urmare, care adesea era departe fie de frumuseţea ideală, fie de sentimentul pictorului. Oricum la sfîrşitul secolului al XVI-lea o reacţie la manierism s-a impus, tocmai în scopul de a sublinia faptele: aceasta s-a personificat în Caravaggio. Şi un nume a fost găsit pentru reacţie: *realism*. Este adevărat că cea mai mare parte din pictorii Europei Occidentale, de la Giotto încoace, şi-au propus să interpreteze realitatea, dar realismul lui Caravaggio era ceva nou prin caracterul său polemic, artistic şi social totodată.

Dar ce anume înseamnă, în artă, realism? O operă de artă este în acelaşi timp o expresie a realităţii şi o expresie a sufletului, este adică reală şi ideală, şi de aceea distincţia între pictorii realişti şi idealişti nu poate fi decît relativă. Unii artişti se concentrează în a reproduce ceea ce văd şi simt dinaintea unui obiect real; alţii consideră că impresia lor despre realitate ar fi numai un punct de plecare al fanteziei lor, care poate să păşească autonomă pînă la limita posibilităţilor sale. Amîndouă aceste moduri ţin de domeniul artei numai dacă nu se opresc prea repede ori nu merg prea departe. Dacă pictorul realist, numai pentru a fi obiectiv, reprezintă toate amănuntele realităţii fără să aleagă şi fără să exprime reacţia sa personală faţă de realitatea pe care o reprezintă, atunci el devine fotografic şi opera sa nu este artistică. Dacă pe de altă parte, pictorul idealist merge aşa departe în lumea abstracţiunii încît îşi uită cea dintîi impresie, atunci opera sa este lipsită de viaţă; este o schemă, un simbol, dar nu este artă.

De aceea orice pictură realistă care are pretenţia să fie artă, pune accentul pe realitate într-un stil, care este opera fanteziei artistului. Unii pictori dezvoltaseră de-a lungul secolului al XVI-lea un stil numit *manierist*, bazat fiind pe maniera

 meşterilor lor — Rafael, Michelangelo, Correggio

Scanned with OKEN Scanner

și sculptura greco-romană — și nu pe studiul direct al naturii; acelui stil îi lipseau notările de fapte. Legenda povestește că atunci cînd lui Caravaggio i-au fost aduse cîteva statui grecești pentru a le studia, el a arătat spre un grup de oameni, vrînd să arate că natura îl înzestrase cu modele din belșug. Aceasta era polemică artistică. În plus, referitor la *realism,* trebuie să observăm că dincolo de realitatea trupurilor există realitatea sufletului. Acum dacă plastica este modul cel mai eficace pentru a scoate în relief un corp, lumina, elementul cel mai spiritual al naturii, este potrivită dezvăluirii celor mai subtile cute ale sufletului. Cu o perfectă coerență așadar Caravaggio a dat interesului său viu pentru realitatea fizică și morală forma luminii și a umbrei, inaugurînd *stilul luministic.*

El a declanșat și o polemică socială. Vremea lui era dominată de ideile politice și sociale ale contrareformei. Dușmanii lui Caravaggio erau avocații frumuseții ideale, dar au identificat frumusețea ideală cu noblețea și pompa claselor superioare. În ciuda viului său interes pentru realitate, și Tițian a promovat stilul magnific oglindind acel „sosiego" spaniol, cum s-a mai spus în capitolul IV. Caravaggio a vădit în picturile sale un nivel mai înalt decît cel al contemporanilor săi și a întipărit în scenele religioase viața poporului. O dată chiar o pictură i-a fost respinsă de către cler pentru că îl reprezentase pe sfîntul Matei ca pe un țăran. Această voință de a reprezenta deasupra unui altar viața clasei inferioare a societății avea o țintă polemică, îndreptată împotriva ipocritei credințe a clasei aristocrate că doar nobilimea și frumusețea trebuie reprezentate. De aceea realismul lui Caravaggio a fost numit vulgar, și de atunci încolo fiece realism a fost acuzat de vulgaritate.

Caravaggio a fost un pictor lombard (1573—1610) crescut potrivit spiritului manierismului de un imitator al lui Tițian. La vremea nașterii sale, Tițian trăia încă, și i-a transmis indirect principiul fundamental al modului de a vedea, adică, efec-

Scanned with OKEN Scanner

tul de lumină şi umbră. În ciuda acestui fapt, stilul lui Caravaggio a fost în esenţă deosebit şi nou, cum se poate vedea din imaginea 20 care reproduce *Vocaţia sfîntului Matei.*

Aici apare un nou raport între figuri şi spaţii, nu pentru că proporţia figurilor faţă de spaţiu s-ar fi schimbat, ci pentru că spaţiul dobîndeşte o importanţă nouă. Odaia este prezentă, participă la acţiunea figurilor şi într-un fel oarecare le absoarbe. O confruntare cu *Madona Sixtină* a lui Rafael slujeşte la înţelegerea mai exactă a transformării în modul de a vedea.

Tot astfel efectul de lumină este mai pronunţat la Caravaggio decît la Tiţian. În odaie există o fereastră deschisă, dar lumina cea mai importantă care luminează odaia nu vine de la fereastră ci de la o sursă care este în afara picturii, la dreapta. Funcţia acestei lumini este de a atrage atenţia observatorului asupra grupului de figuri aşezate în jurul mesei; ea are scopul de a povesti istoria şi de a ascunde restul. În comparaţie cu Leonardo, este evident că aici Caravaggio nu foloseşte lumina universală, ci o lumină particulară care a fost intrepretată de diferiţi scriitori ca lumină nocturnă. Fără îndoială contrastele puternice între lumină şi umbră sugerează lumina nocturnă, cu umbre topite şi întunecate şi lumini intense dar spaţial restrînse. Şi totuşi aici nu există lumina torţelor ca la Tiţian, ba descoperirea stilului luministic la Caravaggio constă chiar în faptul că lumina sa nu este naturală, nici de zi nici de noapte, ci este o lumină artistică.

De aceea ea acţionează ca o pîrghie morală. Intră în odaie de la dreapta şi luminează mîna lui Cristos, cea care săvîrşeste minunea. Imaginea lui Cristos nu se află în primul plan şi este mult umbrită pentru a sugera misterul apariţiei sale. Matei, aşezat pe banca vamei, primeşte în plin lumina, înţelege mesajul şi se minunează. Ceilalţi, atenţi la treburile vămii, asistă şi nu înţeleg. Doi tineri îmbrăcaţi cu eleganţă privesc indiferenţi, bătrînul şi un alt tînăr nici măcar nu privesc. Este

Scanned with OKEN Scanner

evident interesul pe care îl are Caravaggio pentru reprezentarea psihologică a fiecărei imagini.

În comparaţie cu Tiţian, pare să fi neglijat calităţile cromatice şi în schimb să fi accentuat volumele. Nuanţele de lumină şi culoare şi efectul de mişcare sînt foarte mari la Tiţian, dar caracterizarea corporală şi morală a imaginilor luate în parte este foarte mare la Caravaggio. Precizia contrastelor sale de lumină şi umbră este folosită pentru a aduce volumele mai aproape de efectul plastic şi pentru a-i sacrifica varietatea de culori. La Tiţian, lumina este aşa plină de culori, aşa de gata să urmeze îndeaproape mişcarea figurilor că unitatea de lumină, culoare, figuri şi mişcare este perfectă. La Caravaggio, în schimb, contrastul de lumină şi umbră determină caracterul static al formelor chiar şi atunci cînd figurile sînt reprezentate în mişcare. Scopul său era de a reprezenta figurile în curs de acţiune ba chiar să redea acţiunea însăşi. Unitatea lirică şi luminile în mişcare au produs capodopere cînd erau create de Tiţian, dar tratate de pictori minori ele puteau să cadă uşor într-un haos coloristic. O reacţie ca cea a lui Caravaggio în favoarea volumelor definite cu o mai mare limpezime a fost inevitabilă. Era necesar să se limiteze vibraţia luminii în scopul de a găsi o formă pentru volume şi de a le distinge de atmosfera ambiantă.

Aşa că arta lui Caravaggio apare pe de o parte ca o limitare voluntar acceptată privind formele şi culorile fantastice ale înaintaşilor săi, pentru a adeveri mai bine viziunea volumetrică şi a lucrurilor şi pe de altă parte, ca o deschidere a unei căi norocoase pentru a lumina mai bine, în cutele sale cele mai subtile, sufletul omenesc. Valoarea sa lirică stă tocmai în puterea cu care face evident invizibilul.

Caravaggio i-a influenţat nu numai pe italieni ci şi pe cei mai mari pictori europeni ai secolului al XVII-lea, din Franţa şi Spania, din Flandra şi Olanda. I-a fost totuşi dat geniului unui maestru olandez să fie cel mai mare reprezentant al sti-

Scanned with OKEN Scanner

lului luministic şi să-i aducă acestuia o valoare magică: acesta a fost Rembrandt van Rijn (1606—1669), a cărui *Cină din Emmaus* este reprodusă în imaginea 21.

Am mai spus că folosirea spaţiului din jurul figurii a fost făcută într-o mai largă măsură de Caravaggio decît la Tiţian. Spaţiul este şi mai pronunţat la Rembrandt decît la Caravaggio şi are o mai mare importanţă ca mod de expresie. El dă figurilor o mai mare libertate de respiraţie, şi dă răsunet emoţiilor acestora prin penumbre nuanţate. Iar înălţimea peretelui sugerează monumentalitatea nu a figurilor, care sînt mici, ci a întîmplării. În odaia aceea sărmană, în penumbra serii, ceva se întîmplă, ceva care este un miracol.

Pătrunzînd în odaie de la stînga, lumina a cărei sursă se află în afara tabloului, loveşte masa dinaintea figurilor aşezate şi apoi se răspîndeşte în odaie. O sursă secundară de lumină este însuşi Cristos, cu capul său înconjurat de raze. Oricum, partea cea mai luminată a tabloului este faţa de masă, aşadar lumina cea mai intensă nu coincide cu centrul interesului care este Cristos. Şi aceasta datorită folosirii penumbrelor.

Criticul francez Eugène Fromentin, într-un pasaj faimos, şi-a imaginat astfel programul luminii şi umbrei la Rembrandt: „să învăluie totul, să afunde totul într-o baie de umbră, pînă şi lumina, ca s-o extragă mai tîrziu şi s-o facă să apară mai depărtată şi mai strălucitoare; să rotească umbrele întunecate în jurul centrelor iluminate, să le nuanţeze, să le lichefieze şi să le dea densitate, să obţină totuşi transparenţa întunericului, penumbra uşor de pătruns, şi, în sfîrşit, să dea şi culorilor celor mai întunecate o anume permeabilitate care să le împiedice să fie negre“[1].

Contrastul de lumină şi umbră este folosit de Rembrandt fără precizia lui Caravaggio, şi formele individuale sînt la Rembrandt mai puţin determinate decît la Caravaggio dar mai mult decît la Tiţian. Centrul interesului la Rembrandt nu este

---

[1] *Les maîtres d'autrefois*, 1877, Ed. Nelson, p. 307.

Scanned with OKEN Scanner

contrastul ci acel sfumato, nu culorile, ci penumbrele. Fantezia sa se închină nuanţei şi prin nuanţare el reproduce multe amănunte ale lucrurilor, dar oricare ar fi numărul amănuntelor pe care le introduce în picturile sale, forma lor rămîne totdeauna subordonată penumbrei generale. Un nas, un deget, nu apar în forma lor materială, ci ca o dezvăluire a luminii fugare imediat absorbite de penumbră. Capacitatea lui Rembrandt de a dezvălui şi a ascunde este unică. Experienţa noastră ne spune că un trup ţine seama de greutatea lui, dar trupurile lui Rembrandt nu au greutate: sînt apariţii dezvăluite de penumbre. Experienţa noastră privind sentimentele exclude corporalitatea lor şi prin urmare greutatea lor, şi imaginile lui Rembrandt reprezintă trupuri care par să fie purificate de consistenţa lor materială pentru a deveni imagini de simţăminte. Trupuri care sînt spirituale şi par materiale, lumini care sînt umbre, o vibraţie cosmică de nuanţe care învăluie pînă şi figurile şezînde — aceasta este în esenţă pictura lui Rembrandt. Este o pictură indirectă. El nu pictează ceea ce vede, ci ceea ce îşi închipuie că vede. De aceea el este în stare să găsească forma invizibilului. Dar poate că pentru a fi invizibilă, o fiinţă este mai puţin reală? Realitatea nu este numai văzută, ci şi simţită. Să vezi ceea ce simţi şi să dezvălui mai apoi totul într-o *formă a simţirii:* iată miracolul lui Rembrandt.

Cînd înţelegem acest mod al său de a picta, coerenţa lui Rembrandt ne apare absolută. Efectul său de lumină e mai liber, mai fantastic decît al lui Caravaggio, şi e mai coerent.

Toate culorile lui Rembrandt sînt atenuate, şi totuşi prin nuanţarea lor unele din ele dobîndesc o vibraţie de o eficacitate aparte.

Forma plastică dispare definitiv din pictura lui Rembrandt: o comparaţie cu Rafael demonstrează că o nouă lume se naşte acolo unde nu e loc pentru plastică, şi că pînă şi Tiţian şi Caravaggio păstrează rămăşiţe de formă plastică pe care Rembrandt le ignoră. Şi era necesară această excludere radicală a formei plastice pentru a realiza toate

Scanned with OKEN Scanner

posibilităţile stilului luministic şi a ajunge la o nouă formă de simţire.

O altă comparaţie sugestivă se poate face cu Cristosul lui Giotto: energia emotivă este aici aşa de puternică încît depăşeşte calitatea plastică. El este mai aproape de Cristosul lui Rembrandt decît de cel al lui Piero della Francesca. Cu lumina şi umbra sa, subtilă şi sensibilă, Rembrandt regăseşte libertatea creatoare a lui Giotto, şi rădăcinile cele mai profunde ale creativităţii artistice.

Mişcarea în pictura lui Rembrandt este o vibraţie cosmică de penumbre nuanţate, care, dacă pune în mişcare figurile, este independentă faţă de ele, ba chiar există oriunde chiar şi cînd sînt reprezentate lucruri complet stabile, de exemplu un perete. Mişcările lui Tiţian sînt mai hotărîte şi făţişe, cele ale lui Rembrandt mai reţinute şi mai intense. În *Cina din Emmaus* mişcarea dezvăluie caracterul figurilor şi drama evenimentului la care iau parte. Cristos rupe pîinea, cei doi învăţăcei reacţionează în mod diferit cînd îşi dau seama de prezenţa lui: unul se prosternă cu mîinile unite, celălalt îşi arată surpriza. Slujitorul în schimb nu vede în Cristos decît un om care ar trebuie să mănînce dar nu mănîncă, şi aşteaptă. Atitudini fizice şi spirituale sînt aşadar evidente pînă la ultima tuşă, chiar dacă acţiunea figurilor stă în potenţialitate mai mult decît în actul în sine, ba e chiar oprită. Mişcarea continuă nu în figuri ci în penumbre. Şi aici trebuie să subliniem că mişcarea picturală este prin urmare independentă de acţiunea naturală, se desfăşoară autonom, şi înfăptuieşte distincţia între artă şi natură.

Compoziţia lui Rembrandt îşi găseşte unitatea numai prin efectul luminii — o lumină care nu are nici un fel de raport cu formele geometrice. Ba compoziţia apare chiar mai răsfirată decît cea a lui Tiţian. Nimeni nu a extras vreodată o figură din întregul unei picturi de Rembrandt, pentru că el accentuează totalitatea compoziţiei sale şi totalitatea sa se numeşte lumină. Cine urmează ritmul luminii, înţelege iradiaţia luminii de pe

Scanned with OKEN Scanner

masă către figuri. Acesta este secretul compoziţiei lui Rembrandt.

Frumuseţea ideală a lui Rafael este tocmai opusul viziunii luministice a lui Rembrandt. Adică el este un realist, de un fel special. Cît de diferit este Cristosul său de toţi Cristoşii idealizaţi ai Renaşterii ! Cristosul lui Rembrandt este: „palid, slab, văzut din faţă, în vreme ce rupe pîinea ca în seara Cinei, înveşmîntat ca un peregrin, cu buzele livide pe care supliciul şi-a lăsat urmele, cu ochii mari bruni, dulci, larg deschişi şi ridicaţi spre cer, cu o aureolă rece, un fel de fosforescenţă în jurul lui care-i dă o măreţie nesigură, şi acel nu ştiu ce al unei fiinţe care respiră încă şi care sigur a trecut prin moarte. Atitudinea acestei fantasme divine, acel gest al său care nu se poate descrie, nici copia, ardoarea intensă a chipului său, al cărui tip este exprimat fără trăsături şi a cărui fizionomie este determinată de mişcarea buzelor şi de privire — toate acestea au fost inspirate nu ştim de unde, create nu ştim cum“[1].

Fromentin era un pictor care cunoştea bine desenul şi coloritul, dar nu a izbutit să găsească nici un element cunoscut lui în această mică pictură a lui Rembrandt. Dar Fromentin era şi un critic sensibil, care îşi dă seama de expresia sufletului pe care o avea dinaintea ochilor, şi afirmă că acel suflet fusese exprimat, dar nu a ştiut să spună cum. Este necesar acum să privim mai mult decît la Cristos, la acea lumină care este penumbră şi mişcare, adică la acea apropiere indirectă de realitate, dacă vrem să înţelegem dintr-odată cum a realizat Rembrandt asemenea capodoperă.

Sufletul omului era realitatea lui Rembrandt: el era un realist, dar un realist spiritual, şi a înfăptuit realitatea despuind-o de aparenţa sa materială exterioară. Pictura sa este unică nu numai prin capacitatea sa de a exprima sufletul, ci şi prin curajul de a-şi despuia imaginile de orice atracţie materială. Frumuseţea sa este o frumuseţe morală. Sub aspect material, frumuseţea sa este

---

[1] Un nou pasaj din FROMENTIN, ed. cit., p. 330.

Scanned with OKEN Scanner

urîţenie. Dar cum poate fi vreodată o urîţenie materială, frumuseţe morală? Aici este necesar să trecem de la pictură la pictor. Sacrificarea lucrurilor materiale a însemnat totdeauna o aprofundare a valorilor morale. Voinţa de a sacrifica forma plastică, odată cu renunţarea la orice atracţii lumeşti, ca veşminte bogate, podoabe şi etalarea bogăţiei, dă lui Rembrandt acea umilinţă care este necesară vieţii morale. Şi el ştie mai bine decît orice alt pictor de după Giotto valoarea umilinţei şi a sacrificiului ca să poată pătrunde cît mai adînc în sufletul omenesc.

Dar astfel de înnoire în lumea artei nu se poate efectua fără ajutorul noilor curente de gîndire religioasă. Nici religia omului din Masaccio şi din Piero della Francesca, nici religia din Rafael, nici reforma lui Luther aşa de legată de interesele materiale ale principilor germani, nici contrareforma catolică aşa de interesată de puterea lumească, nu puteau să-l inspire pe Rembrandt. În Olanda mennoniţii, o sectă ruptă din anabaptişti, au fost recunoscuţi începînd cu 1579. Ei au respins orice dogmă şi au preferat interpretarea personală a Bibliei. Ei nu au vrut să depună jurămînt, nici să poarte arme şi cu scrupulozitate s-au ferit de orice contact cu lumea păcătuindă. Era o sectă moderată, restrînsă, aproape necunoscută, dar una dintre cele mai spiritualizate între sectele reformei. Această reducere a religiei la sentimentul moral individual nu a fost de nimeni exprimată aşa bine ca de Rembrandt. Sacrificarea frumuseţii mondene şi renunţarea la aparenţele materiale pentru a atinge profunzimea sufletului par pătrunse de spiritualitatea mennoniţilor. Şi două mărturii contemporane ne spun că Rembrandt adera la ideile mennoniţilor.

În afară de Rembrandt doi alţi mari pictori ai secolului al XVII-lea, Van Dyck şi Velázquez s-au dedicat picturii de portrete. Iar frecvenţa şi succesul genului portretistic este dovadă a tendinţei spre realism.

După o legendă grecească, desenul unui portret a fost întîia operă de artă figurativă. Fiica

lui Boutades, un olar din Sicion, „făcea dragoste cu un băiat, şi cînd el a părăsit satul ea a desenat contururile umbrei pe care faţa acestuia o proiecta pe perete la lumina unei lămpi"[1]. De atunci înainte portretele în pictură şi sculptură au fost dese în fiece epocă şi ţară, şi putem presupune că de la pictura de portret a derivat cea mai veche idee a artei ca imitaţie a naturii. Şi totuşi astăzi, ba chiar în ultimii şaptezeci de ani nu cu portrete îşi obţine pictura cele mai mari succese ale ei. Raţiunea acestui fapt este invenţia fotografiei. O stea de cinematograf sau un şef politic, dacă-şi împart propriul portret mulţimii admiratorilor, preferă fotografia. Orice artist sau amator de artă obiectează că fotograful nu ştie niciodată să redea caracterul intim al modelului, cum ştie uneori pictorul şi are perfectă dreptate. Dar caracterul intim al modelului este datorat interpretării artistului, filtrat printr-o personalitate străină modelului. Valoarea artistică a unui copac zugrăvit depinde de personalitatea pictorului şi nu de cea a copacului. Tot aşa, valoarea artistică a unui portret depinde de personalitatea pictorului şi nu de cea a modelului. Interpretarea caracterului modelului poate fi fericită, dar este totdeauna o interpretare subiectivă, şi cînd obiectivitatea reprezentării devine prea insistentă opera îşi pierde valoarea sa de artă. Dealtfel orice model îşi schimbă de la o etapă la alta nu numai aparenţa fizică, ci şi expresia morală: astfel că ceea ce se numeşte caracter intim al modelului este numai impresia fugară a pictorului, primită în clipa în care observa modelul. Aceasta explică de ce diferite portrete ale aceleiaşi persoane nu seamănă niciodată între ele: în timp ce fotografiile se aseamănă tot mai mult.

Cu alte cuvinte cine vrea să înţeleagă valoarea artistică a unui portret trebuie să-l considere ca pe o pictură asemănătoare cu orice altă pictură, şi nu ca pe un portret.

Totuşi trebuie să admitem că pictorii de portrete au fost favorizaţi de genul însuşi ca să evite

---

[1] PLINIU, *Naturalis Historia*, XXXV, 151.

Scanned with OKEN Scanner

frumusețea ideală. Este greu să găsești frumusețea ideală încorporată într-o singură persoană, și pînă și femeile interesează pictorii mai mult pentru caracteristicile lor individuale decît pentru frumusețea lor, pentru că tocmai caracteristicile sînt cele care dau intensitate de viață imaginii pictate. Întrucît natura este totdeauna neregulată, neregularitățile și trăsăturile modelului determină pe pictori să-și părăsească convențiile bine stabilite și să găsească un raport între acestea și realitate. Aceasta explică pentru ce în trecut atîtea portrete au fost capodopere. Dar astăzi antica nevoie de a eterniza trăsăturile unei persoane nu mai există, pentru că fotografia și-a luat această sarcină, și convențiile bine stabilite nu se bucură de mare trecere printre cei mai buni pictori de azi. Pentru aceasta pictura de portrete a pierdut mult din importanța ei în anii din urmă.

Figura 24 reproduce *Portretul unui cardinal* de Rafael. Cardinalul apare ca membru al unei familii foarte aristocrate, și idealul lui Rafael era tocmai identificarea idealului său de frumusețe formală cu noblețea modelului. El a dat noblеții formei sale o interpretare de clasă socială. Rafinamentul trăsăturilor modelului, simplitatea rezervată din înfățișarea sa, detașarea și însingurarea imaginii, pînă și roșul cardinal care domină celelalte tonuri, toate aceste elemente concurează la crearea impresiei unei imagini de înaltă noblețe.

Rafael nu și-a dat prea multă osteneală să înregistreze impresiile sale personale, căci în pictură nu există nici un indiciu care să ne spună ce ar fi gîndit Rafael despre cardinal, nici ceea ce ar fi fost de fapt cardinalul în viața și activitatea sa. Chiar de i-am ști numele (o tentativă de a-l identifica a fost făcută) el ar rămîne totuși anonim, pentru că portretul reprezintă un tip de funcțiune socială, izvorîtă dintr-o ambianță de înaltă cultură, de viață rafinată și de mare civilizație.

Figura 23 reprezintă *Portretul lui Jacopo da Strada* de Tițian. Știm că modelul era un pictor mantovan, foarte interesat de antichități, care mai tîrziu a devenit anticar, achiziționînd obiecte de

Scanned with OKEN Scanner

artă pe seama împăratului Rudolf al II-lea. Dar chiar de n-am şti asta, ne-am da seama că modelul este un om bogat şi plin de demnitate, bine îmbrăcat şi interesat de antichităţi, întrucît este zugrăvit cu o statuetă a lui Venus în mîini şi cu un grup de monede antice.

Baudelaire a zis că un portret poate fi o poezie sau o istorie. Firește, dacă este numai istorie, nu mai este operă de artă. Este o chestiune de gradare. Iar marea diferenţă care există între cele două portrete ale lui Rafael şi Tiţian poate fi indicată spunînd că, deşi amîndouă sînt opere esenţial lirice, există elemente de istorie în opera lui Tiţian care îi lipsesc lui Rafael.

Cum am mai spus, stilul lui Tiţian tindea la cufundarea imaginilor în atmosferă, şi nu era vorba numai de cufundare fizică, vizuală. Un om nu trăieşte şi nu acţionează într-un gol moral; acţionează şi se mişcă spre ceva şi cineva în orice etapă a vieţii sale. Tiţian a profitat de libertatea de mişcare realizată prin efecte de lumină şi umbră şi a izbutit să zugrăvească modelul său nu ca pe un tip abstract, ci ca pe o fiinţă vie. Ba a izbutit chiar să-l zugrăvească în acea clipă specială care putea să-i caracterizeze viaţa întreagă.

Rafael pleacă de la frumuseţea sa ideală şi prin generalizările clasei sociale şi a gradului de civilizaţie atinge individualitatea modelului, în vreme ce Tiţian pleacă de la impresia fugară a unei clipe de viaţă şi apoi prin generalizări de clasă şi civilizaţie atinge valoarea universală a vieţii. În amîndouă portretele există aşadar o coincidenţă de ideal şi de realitate. Dar scopul lui Tiţian este realitatea, şi de aceea elementul ideal este absorbit de realitatea imaginată. Procedeul său nu este cel al unui ideal prestabilit imprimat realităţii, aşa cum este pentru Rafael. Realitatea lui Tiţian îşi creează propriul său ideal al propriei sale forţe, şi acel ideal constă în participarea la viaţa universală. De aceea valoarea istorică a vieţii individualizate într-un timp şi loc şi valoarea poetică a vieţii universale coincid în opera lui Tiţian.

Scanned with OKEN Scanner

Rembrandt a zugrăvit numeroase autoporterte, cu un interes viu pentru clipa individualizată şi impresia fugară. În portretele altor modele Rembrandt ştia bine să exprime caracterele modelului său. Dar cînd se zugrăvea pe sine însuşi, caracter şi asemănare rămîneau în afara interesului său, şi de aceea autoportretele sale sînt destul de puţin asemănătoare între ele. În ceea ce priveşte frumuseţea, el ştia că nu este un Adonis, şi poate că pentru aceasta se complăcea să se ia drept model.

Figura 22 reproduce un autoportret al lui Rembrandt, unde efectul de lumină domină toate celelalte elemente ale viziunii. Şi întrucît lumina este concentrată într-o mică zonă a imaginii dar este foarte intensă şi în viu contrast cu umbra, pare să aibă intensitatea şi iuţeala fulgerului. De unde siguranţa vieţii interioare a imaginii, care are ceva magic, şi o evidenţă a realităţii picturale paralelă cu realitatea naturii şi bine diferenţiată de ea. În această distincţie constă valoarea artistică a picturii.

Stilul luministic creează cele mai bune efecte ale sale cînd modelul este urît fizic. Acest principiu se manifestă perfect în opera lui Velázquez (1599—1660), pictor spaniol cu un temperament foarte depărtat de Rembrandt. El se îngrijeşte foarte mult de aspectul fizic al lucrurilor; şi arta sa constă în insistenţa asupra volumelor maselor cromatice, în soliditatea şi evidenţa lor, în substanţa lor vitală. De tînăr se complace să facă portretul vieţii populare în taverne (*bodegones*), dar după 1623, cînd, abia în vîrstă de douăzeci si patru de ani, ajunge portretistul oficial al regelui Spaniei şi al curţii sale, izbuteşte să impună imaginilor sale necesara noblеţe socială. Şi uneori binevoieşte să reprezinte modele frumoase, totdeauna cu o obiectivitate de neînvins. Capacitatea sa de realizare nu are margini. Opera sa pare impersonală; nu destăinuie aproape niciodată cee a ce simte el ori visează.

Şi totuşi el a zugrăvit bufoni şi schilozi care erau primiţi la curtea regelui Spaniei, şi chiar şi

în afara curții s-a dus să-și caute modelele în cine știe ce sărman idiot. Trebuie prin urmare să subliniem faptul că bufonii, schilozii și idioții i-au inspirat lui Velázquez, tocmai din pricina diformității lor, unele din capodoperele lui. *Băiatul din Vallecas*, al cărui chip este reprodus în imaginea 25, este chiar o capodoperă. Vioiciunea luminii face astfel ca surîsul idiotului să vibreze puternic, dincolo de înfățișarea lui fizică. Evocarea vieții este atît de intensă, stilul luministic este atît de coerent în acțiunea lui de distrugere a formei, încît rezultă o valoare artistică absolută. Această imagine are o putere magică care depinde de efectul de lumină.

Nici Giotto, nici Masaccio, nici Pollaiolo, nici Tițian, nici El Greco, nu socotesc frumusețea ca ideal al picturii lor, și totuși operele lor sînt numărate printre capodoperele umanității. Dar Rembrandt și pînă și Velázquez au preferat de-a dreptul urîtul pentru a-și realiza capodoperele. Condițiile unei astfel de negări a frumuseții au fost realismul și efectul de lumină și umbre. Acest efect a fost aspectul ideal al realismului, deoarece prin el imaginația a fost liberă să dezvăluie sufletul omenesc independent de materialitatea trupurilor, cu o penetrație atît de profundă cum rar se întîmplă în tot cursul picturii.

Scanned with OKEN Scanner

Capitolul al şaselea

ARTĂ ŞI ILUSTRAŢIE

26. Francisco Goya y Lucientes, *3 Mai 1808*, 1814
27. Jean-Louis Ernest Meissonier, *1814*, pictat în 1864
28. Jean-François Millet, *Ave Maria*, 1859
29. Gustave Courbet, *Spărgătorii de piatră*, 1849
30. Henri de Toulouse-Lautrec, *À la mie*, 1891

Mai înainte ca tiparul să fi fost inventat în secolul al XV-lea, manuscrisele de poezie, istorie şi religie erau ilustrate cu miniaturi şi desene, apoi gravurile în lemn şi metal au înlocuit miniaturile. Scopul ilustraţiilor era să comenteze textul; adică textul furniza subiectul şi miniaturistul sau gravorul lucra pe el cu fantezie. Dar chiar dacă fantezia ilustratorului se bucura de o anume libertate, scopul său era totdeauna limitat de cerinţa fidelităţii faţă de text. Se poate spune că această limitare a ilustratorului este paralelă cu cea a portretistului silit la asemănarea cu modelul: pentru cel dintîi este o limitare morală, pentru cel de al doilea una fizică. Ilustratorul este portretistul unei întîmplări; portretistul este ilustratorul unei persoane vii. Totuşi s-ar cuveni să nu confundăm o simplă ilustraţie cu o operă de artă. Nu se poate, de exemplu, să considerăm *Învierea* lui Piero della Francesca o ilustraţie. Este adevărat că ea reprezintă o întîmplare din Evanghelie, dar imaginaţia

Scanned with OKEN Scanner

artistului trece atît de departe de faptul istoric încît „învierea" sa este mai mult a lui Piero decît a lui Cristos. Aşadar dacă ilustratorul interpretează evenimentul istoric ori poetic pînă la a-l transforma într-o creaţie personală, el încetează de a fi un ilustrator şi devine un artist absolut. Atunci textul este redus la funcţia pretextului, şi ceea ce are importanţă este forma fanteziei artistului.

De la începutul secolului al XIX-lea, cînd interpretarea faptelor omeneşti a devenit tot mai mult de natură istorică, istoria şi-a dobîndit în cultura umanităţii o importanţă ignorată înainte vreme. Interesul pentru istorie s-a răspîndit în asemenea măsură încît a început să îmbrăţişeze toate aspectele vieţii, de la faptele eroice la întîmplările zilnice. Era pentru aceasta firesc ca şi pictura să urmeze acest curent de gîndire subordonîndu-se interesului istoric şi ca evenimentele, importante sau mai puţin, să atragă atenţia pictorilor. „Pictura istorică", care era de pe atunci un gen considerat superior, ajunge la modă cu exigenţa unei obiectivităţi, mai mare ca înainte, şi pînă în cele mai mici amănunte. Adică pictura istorică şi-a pierdut din ce în ce mai mult caracterul de operă de artă pentru a-l dobîndi pe cel de ilustraţie, de care s-au eliberat numai acei rari artişti care au ştiut să transforme evenimentul istoric într-un eveniment pictural.

Dacă în secolul al XVII-lea realismul se manifestase mai ales în portret, în secolul al XIX-lea o nouă specie de realism s-a manifestat în portretul evenimentelor, adică în ilustraţie.

Spaniolul Francisco Goya (1746—1828) a ştiut să încorporeze în picturile sale un nou conţinut cu atîta convingere şi atîta autoritate, încît a influenţat cea mai bună artă a secolului al XIX-lea. Poate capodopera sa este *3 Mai 1808*, care reprezintă pe patrioţii spanioli apărători ai ţării lor, masacraţi de soldaţii lui Napoleon I la 3 Mai 1808. Se vede un grup de oameni terorizaţi şi disperaţi, pe punctul de a fi ucişi de soldaţii francezi, în vreme ce un alt grup este împins înainte

Scanned with OKEN Scanner

spre un loc unde şi ei trebuie să moară. Este infernul; şi numai pe un dîmb, în depărtare, un sat reprezintă indiferenţa la această tragedie umană. Goya a pictat această scenă într-o compoziţie diagonală în scopul de a accentua prin spaţiul ocupat de figuri evenimentul care nu poate fi pus la îndoială. Forma compoziţiei este dezvăluită de lumină ori sugerată de umbră în aşa fel încît să-i dea un caracter colţuros, schiţat, dinamic, şi un spirit pozitiv şi violent. Lumina este concentrată pe un om fără cămaşă, care-şi deschide şi înalţă braţele, vădind prin gestul său tragedia morţii iminente.

O comparaţie cu *Cina din Emmaus* de Rembrandt este bine venită, dacă ţinem socoteală de multiplele schimbări în gîndire şi viaţă socială apărute între timp. Schema lui Rembrandt este religioasă, cu o intensificare excepţională a expresiei vieţii spirituale şi cu renunţarea la frumuseţea fizică pentru a dezvălui frumuseţea sufletului omenesc. Pentru a da caracter universal vieţii spirituale a imaginilor sale, Rembrandt a ales ca modele oameni din popor mai degrabă decît din clasele de sus. Începînd cu Rafael, identificarea frumuseţii ideale cu noblețea clasei sociale a devenit regulă. Dispreţul pentru „vulgaritatea" realismului lui Caravaggio era datorat unei astfel de prejudecăţi sociale. Rembrandt a fost cu totul liber faţă de această prejudecată; sentimentul său religios a dat imaginilor sale despre oamenii din popor o frumuseţe morală care transcende realitatea lor.

Noua contribuţie a lui Goya în artă a fost abolirea oricărui transcendent în pictură. Nu pentru că lui Goya i-ar fi lipsit sentimentul religios, căci, dealtfel, ca om a aderat la credinţa şi practica catolicismului, chiar dacă era conştient de vulgaritatea, ipocrizia, interesul şi corupţia clerului ţării sale. Şi în *Capriciile* sale el şi-a exprimat liber revolta împotriva acestuia. Dar în conţinutul tabloului *3 Mai 1808* nu intră catolicismul. Sentimentul care hrăneşte această pictură este dragostea intensă de libertate şi patrie: el se revoltă împotriva cruzimii execuţiilor în masă ale poporului,

Scanned with OKEN Scanner

fapte ale soldaţilor străini. Zdrenţărosul care-şi deschide tragic braţele este noul Cristos încă o dată pe Golgota. Semnificaţia istorică a acestei picturi care face epocă este următoarea: subliniind motivul noii religii a libertăţii şi umanităţii ivită odată cu revoluţia franceză, Goya îşi exprimă propriile-i convingeri religioase.

Privind pictura, nimeni nu se gîndeşte că soldaţii care ucid îndeplinesc o datorie — nici că acei sărmani diavoli sînt eroii libertăţii spaniole. Fiecare în schimb îşi dă seama că o maşină oarbă distruge o valoare umană şi că acest contrast între valoarea umană şi inumanitatea maşinii dobîndeşte proporţii epice. Ceea ce reprezintă Goya este revolta pasiunilor populare pe care le sanctifică: el suferă şi strigă. Şi de aceea puternica sa expresie vizuală depăşeşte tragedia de la 3 mai şi patriotismul spaniol, pentru a dobîndi o valoare umană universală. Pictura lui Goya este prin urmare un simbol etern al revoltei populare împotriva unei opresiuni.

Noul conţinut cere o nouă formă, cu o concepţie nouă a *finitului* în pictură. De la Rafael, prin Tiţian, pînă la Rembrandt există o detaşare gradată de finit. Efectul luminii şi al umbrei nu îngăduie pictorului să precizeze contururile şi elementele izolate aşa cum o face forma plastică. Subordonarea tuturor elementelor unei picturi, fie accentelor luminii, fie vălurilor umbrei, limitează finitul. Şi o diferenţă apare între finitul unei expresii şi finitul lucrurilor reprezentate. De exemplu, lui Rembrandt îi place încă să finiseze cu acurateţe anumite amănunte ale *Cinei din Emmaus*, cu talgerele şi cuţitul de pe masă. Dar Goya limitează riguros finitul la propriul efect dramatic.

Această nouă concepţie a finitului se acordă cu indiferenţa faţă de frumosul ideal, căci orice frumuseţe plastică ar fi stăvilit energia expresiei sale. Dacă, de exemplu, un sărman nenorocit, pe punctul de a muri, şi-ar lua frumoasa poză de erou, efectul tragic al evenimentului ar fi distrus. Imaginaţia lui Goya, în fapt, lucrează pe o realitate care este anterioară oricărei distincţii între

Scanned with OKEN Scanner

frumos şi urît. Dacă o astfel de distincţie ar fi fost făcută, figurile scoase din întreg ar fi părut caricaturi; dar, opera lui Goya în întregul ei este o autentică tragedie.

Aici se cade să ne oprim şi să reflectăm asupra conceptului de caricatură. La originile ei, caricatura nu era închipuită pentru a stîrni rîsul, nu era legată de comic. Formele caricaturii au fost create pentru a zugrăvi caracterul lucrurilor cu o simplitate directă. Frumuseţea cerea alegerea unor elemente ale naturii şi înlăturarea altora în scopul de a găsi o realitate artistică distinctă de realitatea naturală. Idealul caracteristicului era şi el o alegere şi o excludere, dar asculta de principii cu totul diferite de cele prin care se ajungea la frumuseţe; aşadar, caracteristicul a accentuat elementele care puteau să exprime sublimul, comicul şi tragicul. Goya accentuează caracterul contrastelor violente, ale naturii în prăbuşire, a omului abrutizat şi de aceea creează o formă unde comicul şi tragicul coexistă fără să se diferenţieze între ele, şi prin ele realizează mostre de umanitate intensă. Aceasta este raţiunea pentru care *3 Mai 1808* trece mult dincolo de evenimentul istoric, chiar dacă acesta este tragic fie numai prin el însuşi, şi atinge printr-o nouă formă valoarea universală a artei.

Putem aşadar înţelege raportul dintre evenimentul de la 3 Mai şi forma lui Goya. Faptul istoric nu a fost decît un pretext — un pretext optim desigur — pentru a inspira pasiunea lui Goya şi pentru a exprima patriotismul şi revolta sa. De aceea conţinutul operei nu este faptul istoric, ci dragostea fierbinte de ţară şi libertate a lui Goya. Şi această dragoste este cea care condiţionează forma artistică şi conduce pictorul la gradul exploziv al reprezentării sale. Există prin urmare trei factori demni de luat în seamă în această pictură: evenimentul istoric, modul de a simţi al artistului şi forma lui. Evenimentul istoric este un element obiectiv, sentimentul şi forma sînt calităţi subiective generate de personalitatea artistului. Şi acestea, sentimentul şi forma, sînt

Scanned with OKEN Scanner

elementele esenţiale ale operei de artă, ceea ce face din ea o valoare absolută; restul este contingent şi relativ.

Ceea ce trebuie tocmai să evităm în judecarea artei este să ne bazăm pe istorie, pe obiect, prin urmare pe elemente indirect legate de subiectivitatea artistului. Sînt picturi care reduc istoria la minimum, la nimic chiar, şi alte picturi în schimb care insistă asupra reprezentării istoriei. Există oare o măsură estetică pentru a prefera pictura care povesteşte o istorie celei care nu o povesteşte? Bineînţeles că o astfel de măsură nu există. Artistul este liber să-şi afle inspiraţia unde vrea, să-şi dezvolte modul său de simţire şi de creare a formei sale aşa cum vrea. Dar din însăşi ideea de artă trebuie să deducem că, dacă într-o pictură există o istorie, ea trebuie să fie pretextul şi nu conţinutul operei. Tocmai *3 Mai 1808* este pretextul, iar pasiunea lui Goya este conţinutul. Dar alţi pictori, care au o istorie de povestit, doresc s-o povestească cu cea mai mare îngrijire posibilă şi socotesc că fidelitatea faţă de istorie ar fi preţul lor cel mai mare, în vreme ce dau fanteziei lor o sarcină subordonată, ba o şi frînează ca să nu le lipsească obiectivitatea. Ei pot izbuti în intenţia lor şi obţine succes; dar opera lor este de ilustratori şi nu de artişti.

Să ne întoarcem la operele lui Giotto, Piero della Francesca, Rafael, Michelangelo, Tiţian: idealul lor de formă, fie ea plastică ori picturală, se ridică deasupra interesului lor pentru subiect. Dar ce trebuie să spunem de Rembrandt? Firește, pentru el istoria are mai multă importanţă decît pentru Piero della Francesca; şi totuşi efectul de lumină, nuanţarea în umbre, proporţia între figuri şi spaţiu sînt ele însele expresia, la care istoria dă o contribuţie accesorie. Acelaşi lucru trebuie spus şi despre Goya.

Totuşi, chiar dacă este accesorie, contribuţia istoriei la arta lui Rembrandt şi a lui Goya nu poate fi negată; în ce constă ea?

Piero della Francesca şi Rafael şi-au finisat operele cu mult mai mare îngrijire decît Rem-

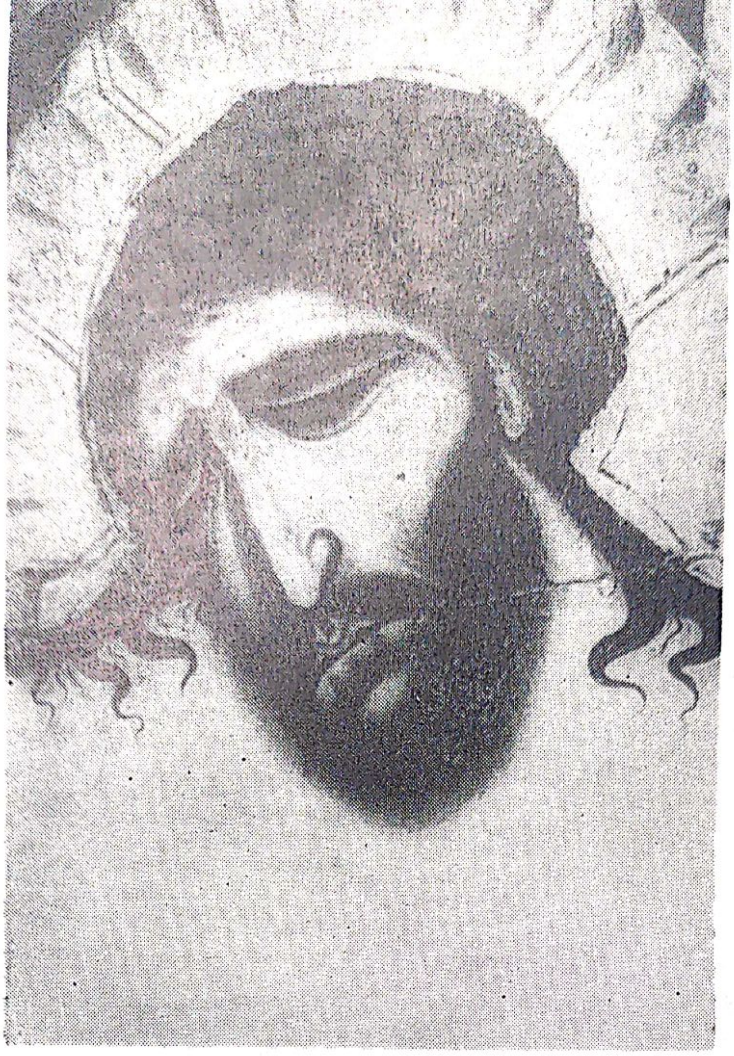
Scanned with OKEN Scanner

1
Giotto, *Intîlnirea lui Ioachim cu păstorii*, c. 1305

2
Giotto, *Capul lui Cristos*, c. 1305

BIBLIOTECA de IS

Scanned with OKEN Scanner

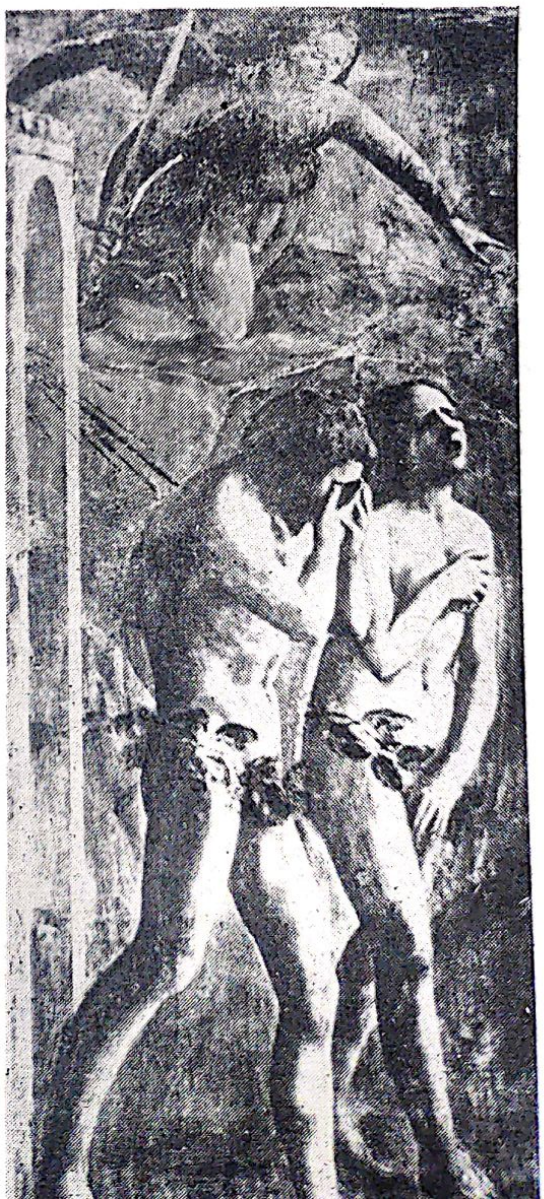


3
Coppo di Marcovaldo, *Capul lui Cristos*, c. 1200

4
Bonaventura Berlinghieri, *Sfîntul Francisc*, 1236

Scanned with OKEN Scanner

5
Simone Martini, *Bunavestire*, 1333



6
Masaccio, *Izgonirea lui Adam şi a Evei din Paradisul terestru*, c. 1425

BIBLIOTECA de ISTORIE

Scanned with OKEN Scanner

7
Piero della Francesca, *Invierea*, c. 1466

8
Antonio Pollaiolo, *Răpirea Dejanirei*, c. 1467

Scanned with OKEN Scanner

9
Sandro Botticelli,
Primăvara, c. 1475

10
Leonardo da Vinci,
Fecioara între stînci,
1483—90

Scanned with OKEN Scanner

11
Rafael Sanzio, *Madona Sixtină*, c. 1516

Scanned with OKEN Scanner

12
Jean Auguste-Dominique Ingres, *Legământul lui Ludovic al XIII-lea*, 1824

BIBLIOTECA de ISTORIE

Scanned with OKEN Scanner

13
Rafael Sanzio, *Şcoala din Atena*, 1509—11

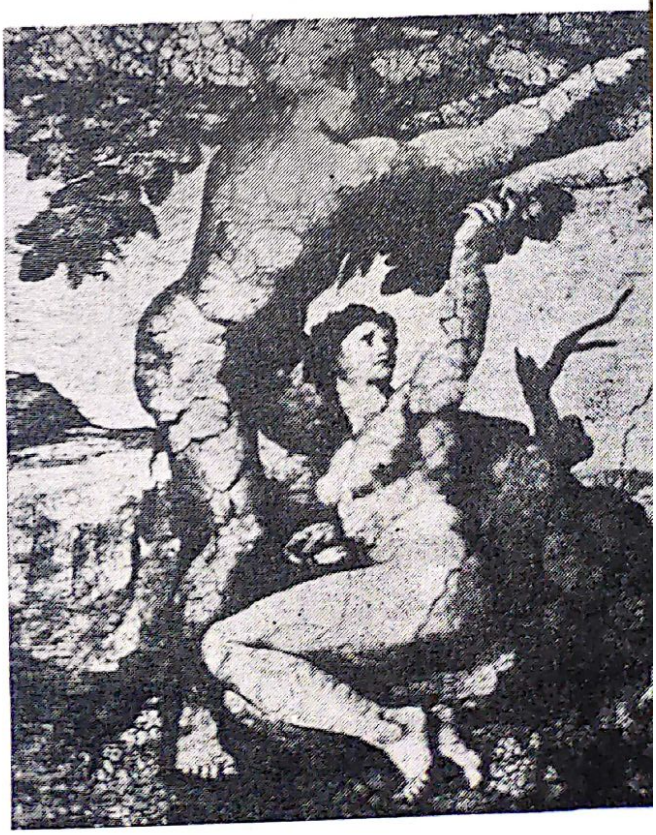
14
Pierre Puvis de Chavannes, *Viziunea anticului*, 1885

Scanned with OKEN Scanner

ECA de ISTORIE

15
Giorgione, *Furtuna*, c. 1505

16
Tiţian Vecellio, *Păcatul originar*, 1565—70



17
Michelangelo Buonarroti, *Păcatul Originar*, 1508—10

Scanned with OKEN Scanner

19
El Greco, *Rusaliile*, c. 1606

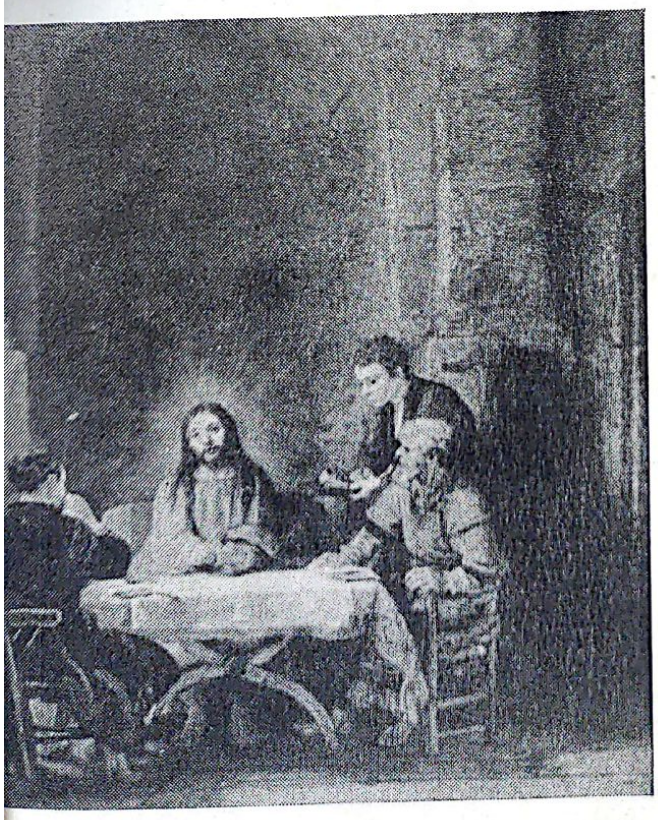
18
Tiţian Vecellio, *Cristos încoronat cu spini*, 1570—71

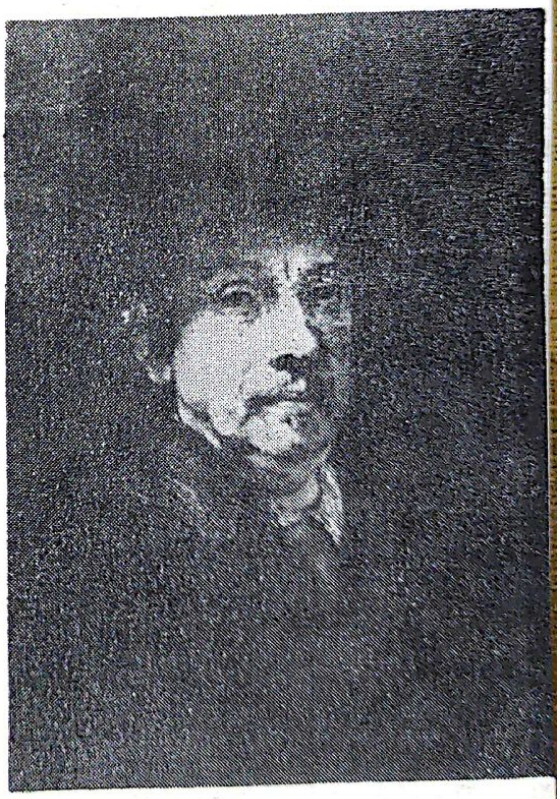
Scanned with OKEN Scanner

20
Caravaggio, *Vocația sfîntului Matei*, c. 1592

BIBLIOTECA ISTORIEI

21
Harmenszoon van Rijn Rembrandt, *Cina de la Emmaus*, 1648





22
Harmenszoon van Rijn, *Autoportret*, c. 1656

Scanned with OKEN Scanner

23
Tiţian Vecellio, *Portretul lui Jacopo da Strada*, 1568

24
Rafael Sanzio, *Portret de cardinal*, c. 1511

Scanned with OKEN Scanner

25
Diego Velázquez, *Băiatul din Vallecas*, c. 1656

26
Francisco Goya y Lucientes, *3 Mai 1808* 1814

27
Jean-Louis-Ernest Meissonier, *1814*, pictat în 1864

Scanned with OKEN Scanner

28
Jean-François Millet, *Ave Maria*, 1859

29
Gustave Courbet, *Spărgătorul de piatră*, 1849

Scanned with OKEN Scanner

30
Henri de Toulouse-Lautrec, *A la mie*, 1891 (și *a* fotografia modelelor)

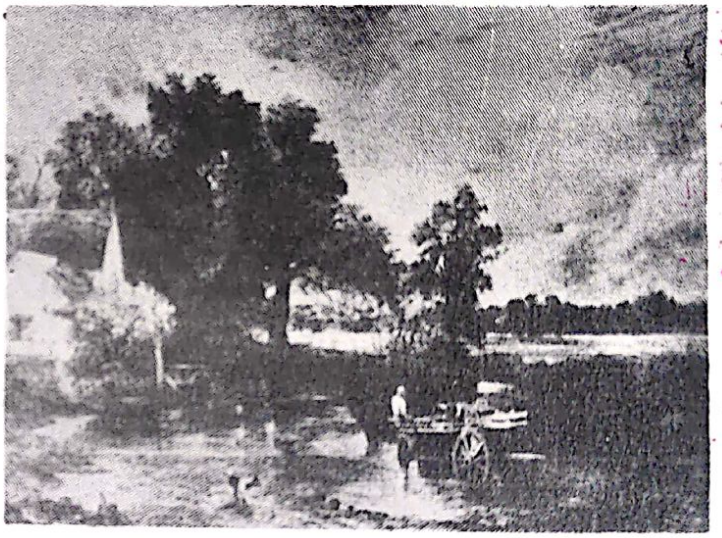
a

BIBLIOTECA de ISTORIE

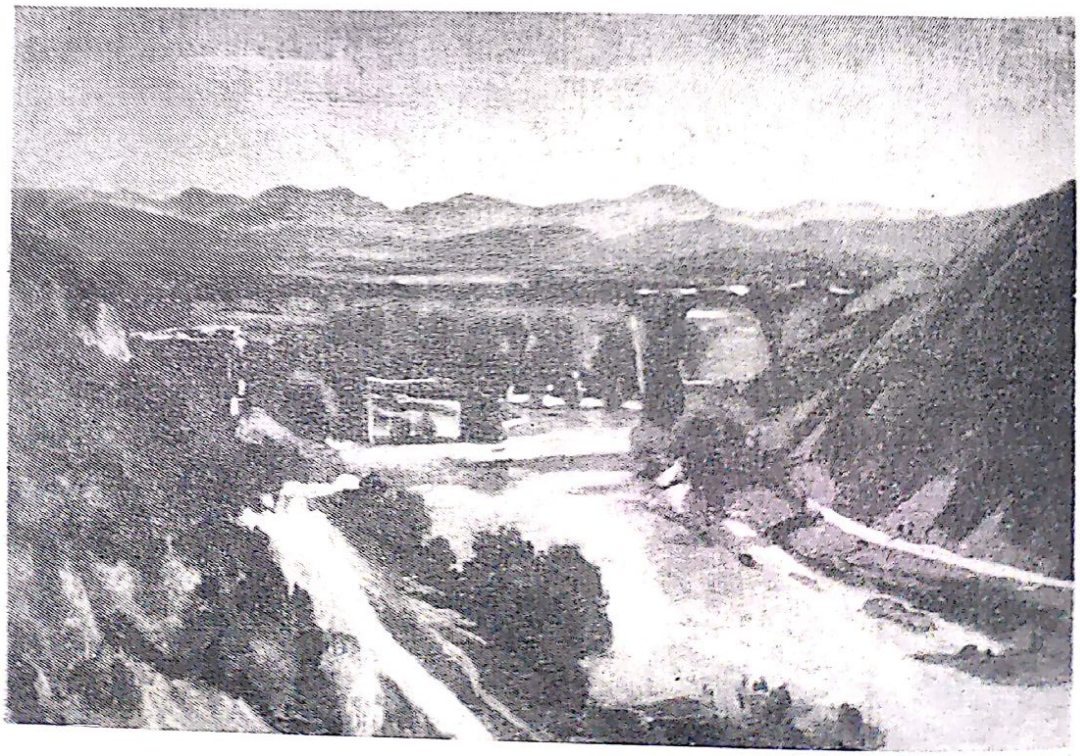
Scanned with OKEN Scanner

31
John Constable, *Car cu fîn* (creaţie), 1821

32
John Constable, *Car cu fîn* (replică), 1821

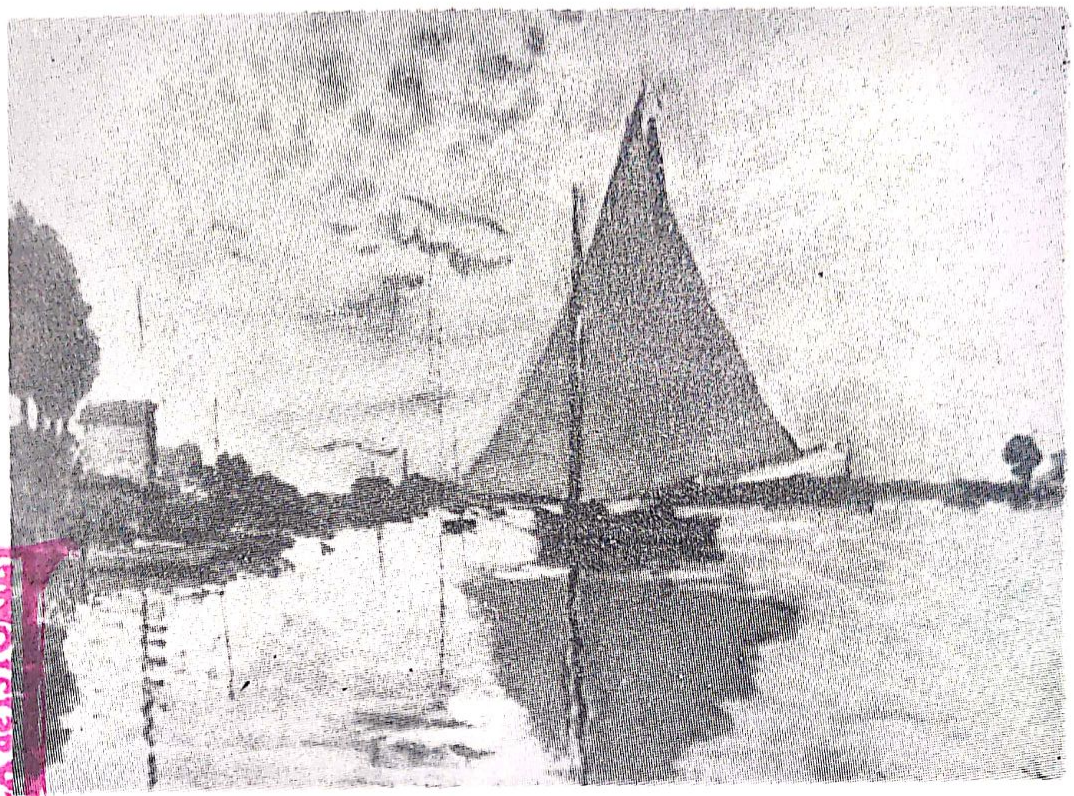


33
Jean-Baptiste Camille Corot, *Podul din Narni*, 1826

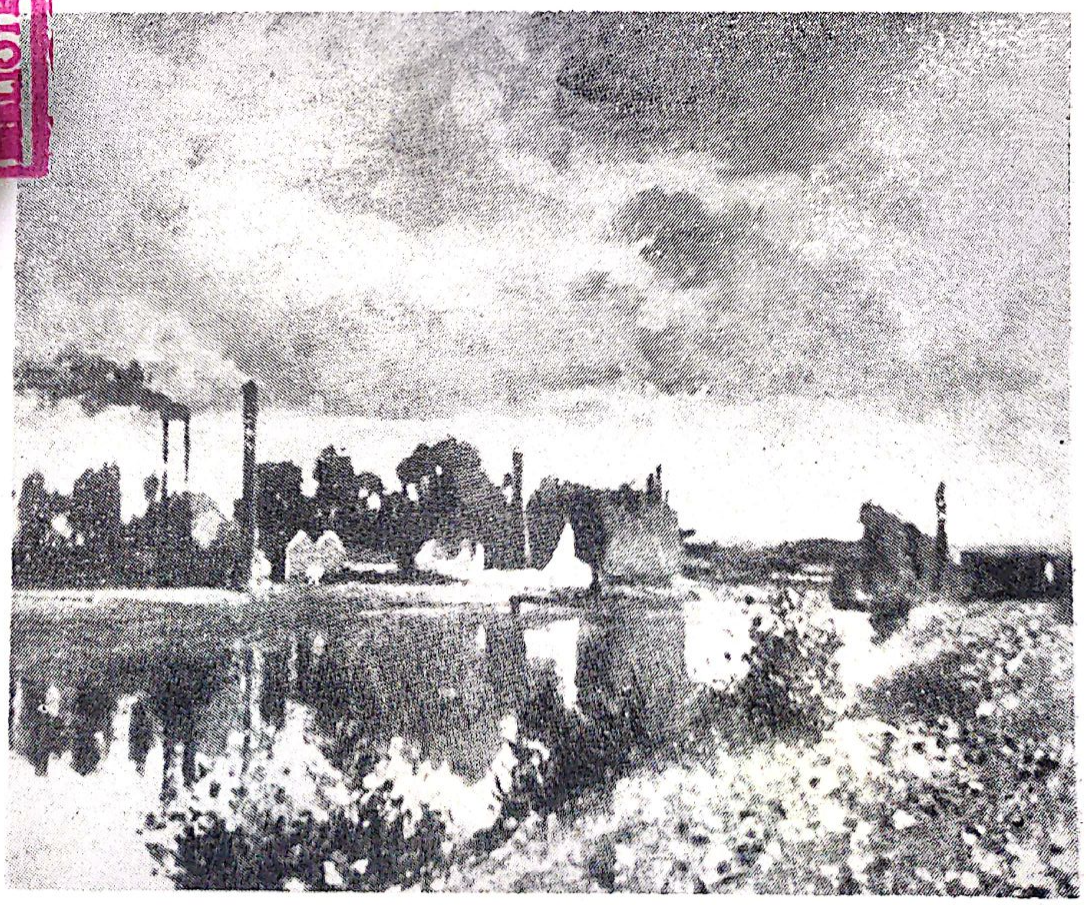


Scanned with OKEN Scanner

34
Claude Monet, *Corabie cu pînze la Argenteuil*, 1875



BIBLIOTECA de ISTORIE



35
Camille Pissarro, *Oise lîngă Pontoise*, 1873

Scanned with OKEN Scanner

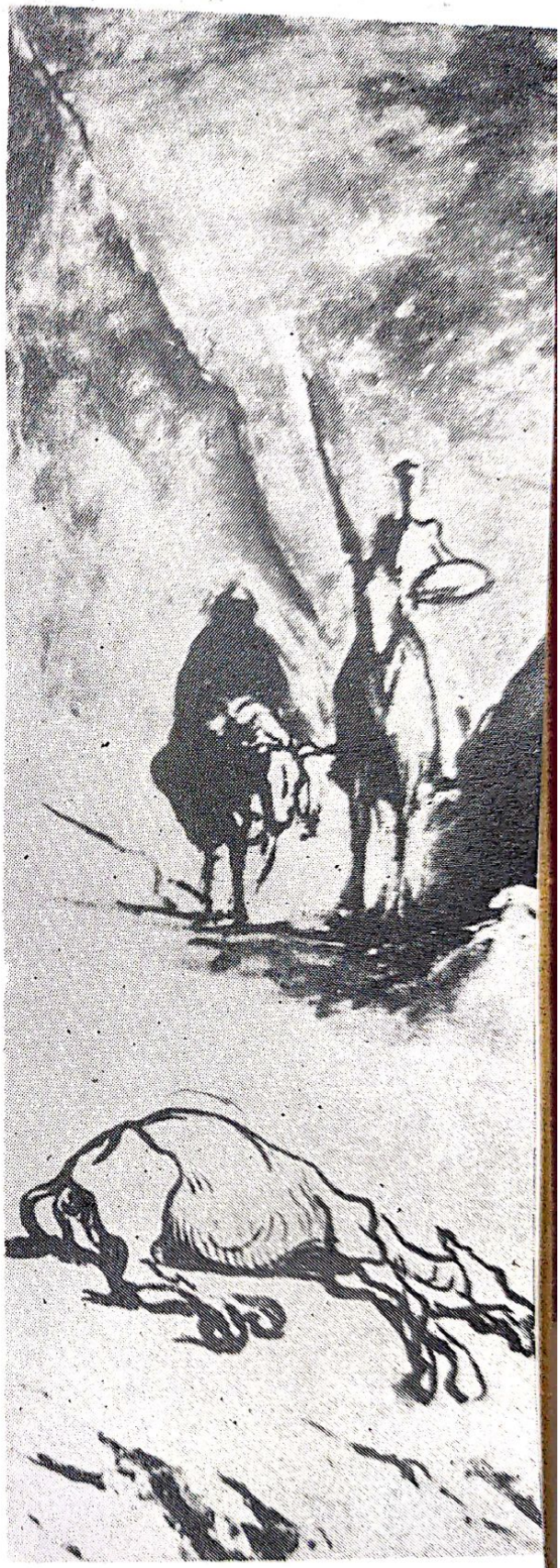
36
Adolphe Bouguereau, *Nimfele și satirul*, 1873

37
Henri de Toulouse-Lautrec, *Cha-U-Kao*, 1895

Scanned with OKEN Scanner

38
Auguste Renoir, *Femeie care se scaldă*, 1874—75

39
Vincent Van Gogh, *Arleziana*, 1888

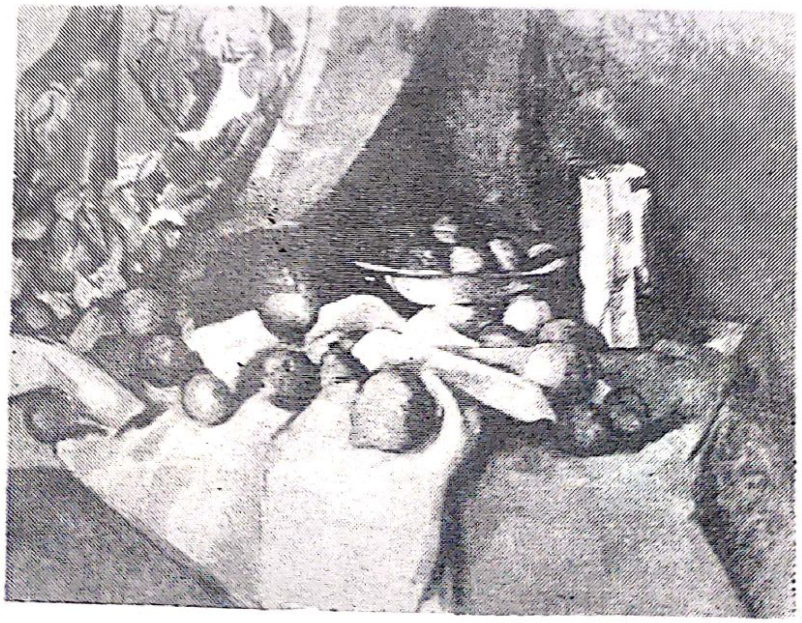


40
Honoré Daumier, *Don Quijote şi catîrca moartă*, 1868

Scanned with OKEN Scanner

41
Paul Cézanne, *Jucători*, 1890—92

42
Paul Cézanne, *Golful Marsiliei*, 1883—85



43
Paul Cézanne, *Natură moartă*, 1895—1900

Scanned with OKEN Scanner

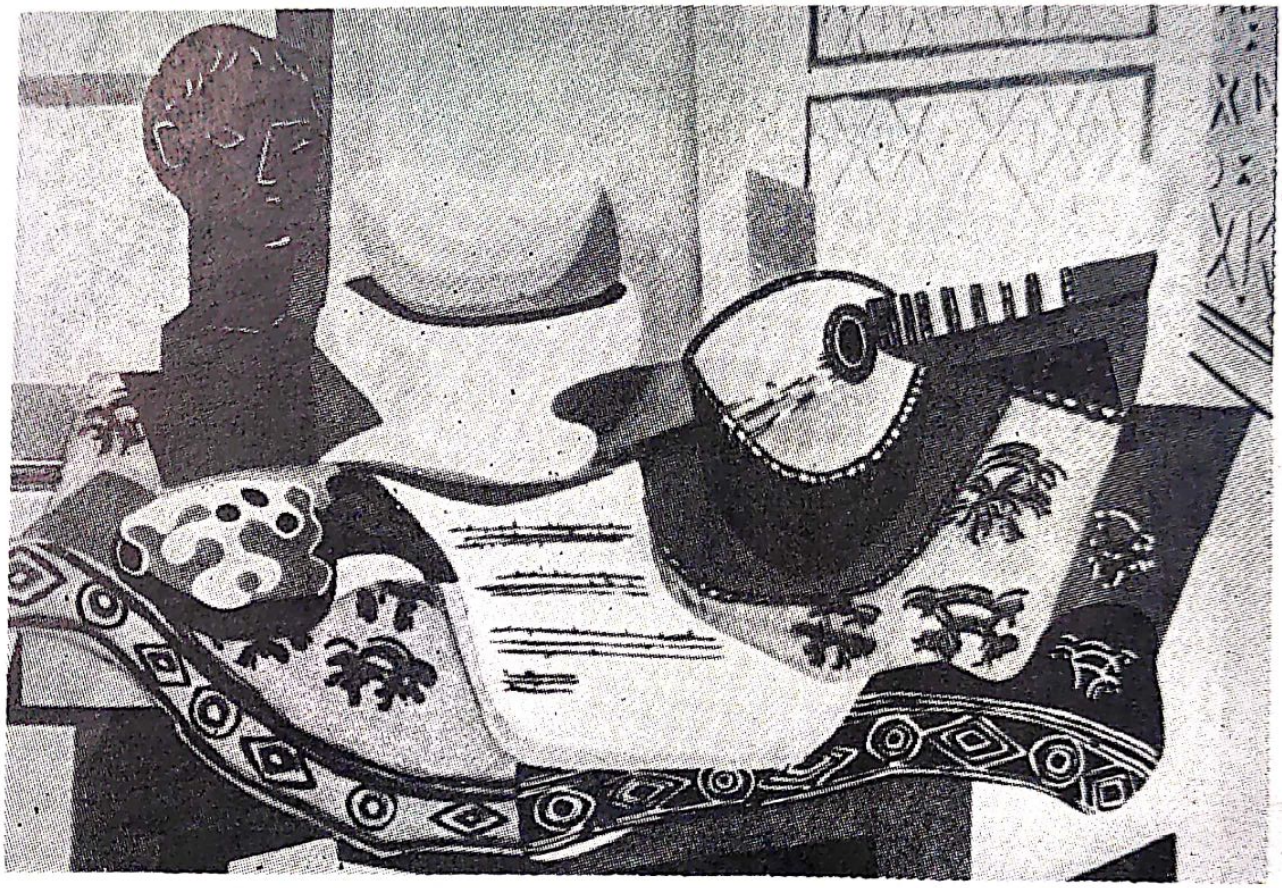
44
Vincent Van Gogh, *Odaie de dormit la Arles*, 1889

45
Georges Rouault, *Bătrîna paiață*, 1917

46
Georges Rouault, *Crucificarea*, 1939

Scanned with OKEN Scanner

47
Şcoala lui Piero della Francesca, *Perspectivă*, c. 1450



48
Pablo Picasso, *Covorul roşu*, 1924

49
Pablo Picasso, *Femeie care scrie*, 1923

Scanned with OKEN Scanner

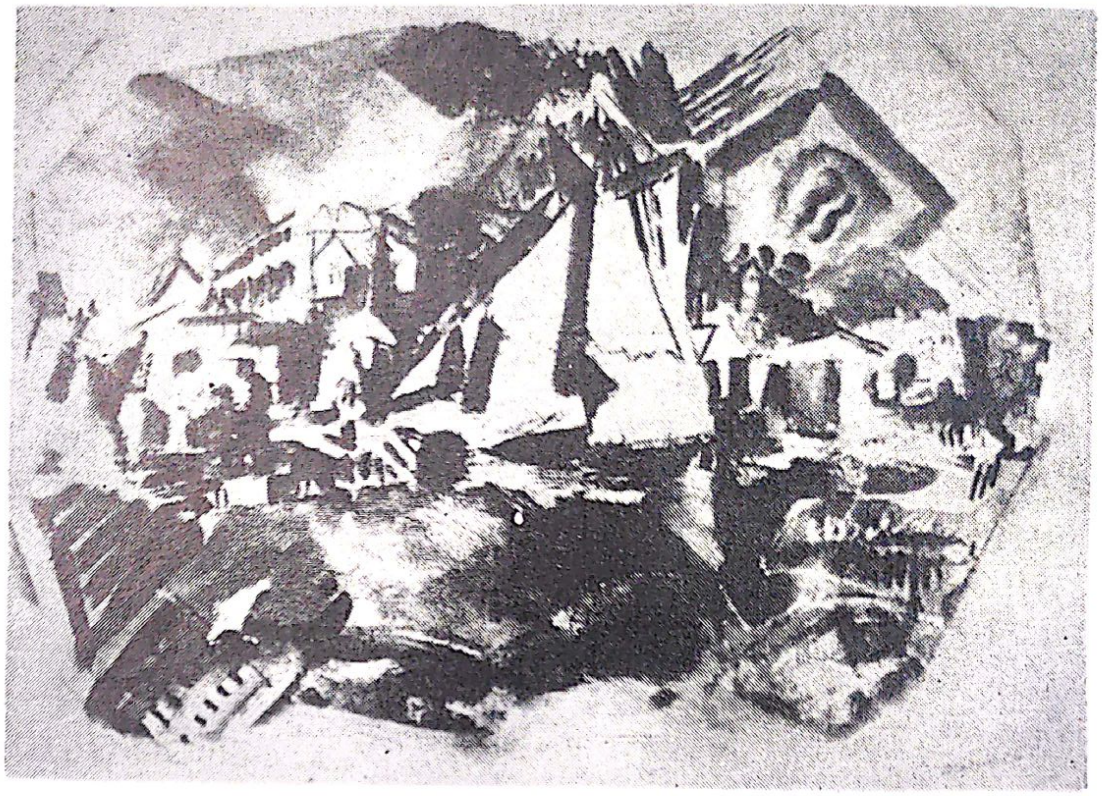
BIBLIOTECA de ISTORIE

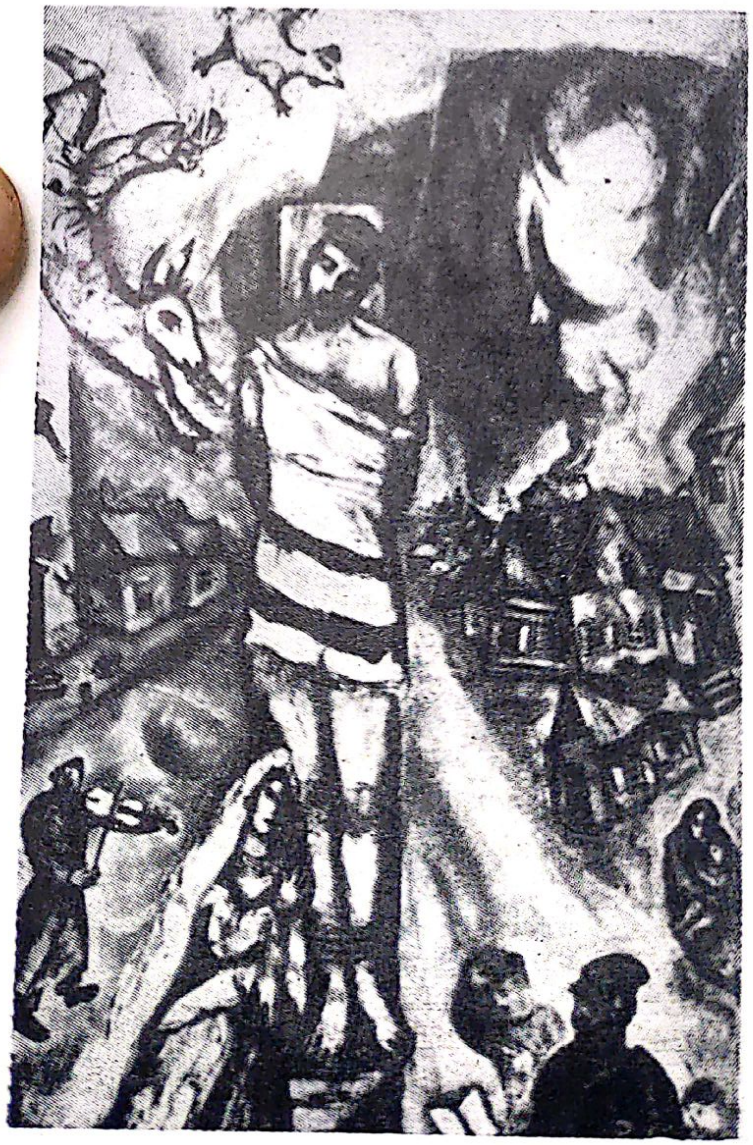
50
Georges Braque, *Vas cu fructe*, 1925

51
Henri Matisse, *Odalisică cu tamburină*, 1926

Scanned with OKEN Scanner

52
John Marin, *Stonington Harbor — Maine*, 1926





53
Marc Chagall, *Martirul*

Scanned with OKEN Scanner

brandt ori Goya, pentru că scopul lor era să prezinte imagini, nu să reprezinte evenimente istorice, iar imaginile, fiind proiecţii ale fanteziei, rămîn între limitele personalităţii artistului. În schimb, „istoriile" există în afara fanteziei artistului, şi forma obiectivă a istoriei sacrifică fantezia. Aşa că, atunci cînd importanţa „istoriei" a crescut, a fost necesar pentru artist să accentueze distincţia între modul de reprezentare şi obiectul reprezentat, cu nevoia ce decurge de aici de a nu finisa forma pentru a evita orice primejdie de iluzionism. Aceasta este una din raţiunile esenţiale ale dezvoltării stilului luministic în arta modernă. Prin urmare acest stil a fost un sistem de apărare al artistului creat împotriva primejdiei de a deveni robul subiectului.

Cina din Emmaus a fost un subiect adesea tratat de artişti şi în care tradiţia îşi spusese de mult cuvîntul. Dar *3 Mai* era un eveniment contemporan, care apăsa sufletul lui Goya, zorindu-l; şi de aceea non-finitul pictural al lui Goya este şi mai accentuat decît la Rembrandt.

Raportul între non-finitul pictural şi vivacitatea dramatică a fost rar simţită de acei pictori ai secolului al XIX-lea pe care critica îi numeşte pe drept ilustratori mai degrabă decît artişti pentru a indica nivelul inferior al artei lor. Firește, unii ilustratori au devenit artişti; dar cei mai mulţi au preferat să se dedice muncii practice de a întreţine publicul, punîndu-l dinaintea unui fel de oglinzi unde se reflecta viaţa contemporană: ei nu au atins niciodată un înalt nivel de artă.

Jean François Millet (1814—1875) a fost ignorat multă vreme pe cînd trăia, apoi dintr-o dată a atins o glorie mai mare, poate, decît oricare alt pictor al secolului al XIX-lea, apoi a fost din nou aproape complet uitat, şi astăzi asistăm la o tentativă de a-i reînvia faima. Fie indiferenţa, fie entuziasmul pentru arta sa au depins, înainte de toate, de aprecierile felurite ale subiectelor pe care le-a tratat. Van Gogh l-a adorat, a copiat multe din motivele sale, şi le-a zugrăvit într-un mod cu totul deosebit de al său. Astăzi tentativa de a-i

Scanned with OKEN Scanner

reînvia faima coincide cu propaganda pentru o întoarcere la subiect. Este adevărat că Millet a creat anumite scene în pictură care sînt emoţionante şi de neuitat, asemenea unor nuvele populare. Dealtfel, el avea aptitudine pentru desen şi desenele sale au fost bine făcute şi îngrijite. Coloritul său este convenţional şi sărac, dar în general nu jigneşte. Simpatia pe care a simţit-o pentru ţărani a fost sinceră, cunoaşterea vieţii lor a fost profundă, pentru că el însuşi provine dintr-o familie de ţărani şi a trăit adesea printre ei. În sfîrşit, el era înzestrat cu un sentiment religios autentic, vădea simpatie şi generozitate socială, şi un simţ al poeziei pe care a izbutit uneori să-l comunice prin picturile sale.

Toate acestea sînt elemente de mare artă. Dar a fost el un mare artist? Poate cel mai vestit dintre tablourile sale este *Ave Maria* în care se văd doi ţărani, bărbat şi nevastă, plecaţi în rugăciune, ascultînd clopotele liturghiei în biserica unui sat depărtat, la sfîrşitul unei zile de lucru. Această scenă este reprezentată în primul plan al unei cîmpii întinse; lumina este încă puternică pe cer şi una mai stinsă pe pămînt. Seriozitatea pioşeniei religioase este accentuată de singurătatea locului şi de lărgimea orizontului.

Millet scria unui prieten: „În vreme ce pictam *Ave Maria* îmi aminteam timpul cînd lucram şi eu la cîmp. La sunetul clopotului bunica mea ne oprea din lucru şi cu capetele plecate şi descoperite spuneam rugăciunea pentru morţii noştri". Aşadar, amintirea experienţei sale personale adaugă o tuşă de intimitate expresiei picturii. Şi totuşi, în ciuda evlaviei sale, Millet nu ne convinge să-i socotim pictura drept o operă de artă. Simpatia pe care o simte Millet pentru prietenii săi ţărani îl împinge să apere dinaintea publicului din Paris pioşenia, puritatea şi curăţenia lor. Ei îi vede ca subiecte poetice, şi-i reprezintă într-atît de înnobilaţi numai să convingă publicul francez de drepturile lor proletare. Moral şi social el are dreptate, dar pictura sa este o pledoarie zugrăvită de un avocat abil. Opera artistului este cu totul altceva. Mai

Scanned with OKEN Scanner

rău încă, el falsifică pe scumpii săi țărani în scopul de a-i face mai acceptabili. Dacă dorește cineva să afle caracterul etern al unui țăran, să privească atunci *Jucătorii* lui Cézanne și nu *Ave Maria* a lui Millet. Scena lui Millet este sentimentală; firește că o pictură trebuie să exprime un sentiment, dar sentimentul genuin este o apropiere naturală de realitate, în vreme ce sentimentalismul este voința de a-l convinge pe celălalt prin sentiment, și distruge astfel sentimentul genuin, și este deci o eroare de gust.

Una din exigențele esențiale ale artei este sinceritatea. Dar trebuie să ne înțelegem asupra înțelesului acestui cuvînt în artă. Millet este perfect sincer în convingerile sale, și mulți care se socotesc sinceri cred în teoriile lor; dar asta nu ajunge pentru ca teoriile lor să fie transformate în opere de artă. Acțiunea morală îndeplinită de Millet prin picturile sale este sinceră; dar asta nu ajunge pentru ca acea acțiune morală să fie realizată într-o operă de artă. Sinceritatea gîndului și a voinței nu constituie în mod necesar artă. Cînd noi cerem artiștilor sinceritate, înțelegem *spontaneitate*. De fapt dezvoltarea sentimentului și a fanteziei în procesul artistic nu trebuie să fie deviat de interese intelectuale ori morale, chiar dacă sînt sincere. Procesul artistic trebuie să fie firesc, adică spontan, ca și creșterea unui copac și deschiderea unei flori. Spontaneitatea este firește totdeauna sinceritate, și încă ceva în plus.

Desenul lui Millet nu se comportă mai bine decît compozițiile sale: el este competent, îngrijit, sigur, dar nu e creator, este prea conștient, învățat, convențional. Millet a învățat modul academic de a desena și nu se gîndește vreodată să se ridice împotriva doctelor convenții: preferă să folosească desenul său ca mijloc de propagandă.

Ea este o propagandă nobilă, onestă, umană; dar nici propaganda nu este artă, nici desenul un mijloc în mîinile artistului. Desenul este arta însăși, și cînd este folosit ca mijloc încetează să fie artă. Astfel: cînd convenția nu este transformată într-o creație individuală arta dispare.

Scanned with OKEN Scanner

Coloritul lui Millet este şi mai convenţional decît desenul său, şi accentuează sentimentalismul întregului.

Pe de altă parte, şi sub aspectul moral, o obiecţie la *Ave Maria* este necesară: falşi ţărani şi sentiment convenţional, desen îndemînatic şi colorit sărăcăcios nu răspund onestităţii în artă; fără a socoti că numai proştii pot să atribuie tabloului o valoare educativă.

Totuşi *Ave Maria* îşi are importanţa sa ca exemplu tipic al rezultatului obţinut din concentrarea atenţiei asupra subiectului mai degrabă decît asupra formei sensibile. Finisarea excesivă a celor doi ţărani l-a împiedicat pe Millet să realizeze în ei efectul de lumină şi umbră, care dezvăluind şi ascunzînd ar fi dat pecetea fanteziei individuale. Tot astfel el a înnobilat prea mult formele ţăranilor, scoţîndu-i din natura lor. *Ave Maria* a fost bine primită de clasele de sus, care s-au emoţionat văzînd ţărani aşa de respectuoşi, şi a avut succes. Dar a fost un succes social. Un subiect drăguţ reprezentat cu îndemînare, o teză raţională expusă cu graţie nu l-au depărtat pe Millet de drumul său greşit, pe care talentul său natural se pierde în convenţie.

Gustave Courbet (1819—1877) a fost cu mult mai în stare decît Millet să creeze artă. Au fost contemporani, amîndoi au pretins că propovăduiesc crezul proletariatului, amîndoi au fost campioni ai realismului. Dar Millet se socotea un poet şi un om religios, şi, negăsind raportul între forma şi crezul său, a căzut într-o ipocrizie involuntară.

În schimb, Courbet s-a proclamat duşmanul idealului, al poeziei şi al religiei; nu pentru că nu şi-ar fi avut şi el idealul său, dar acesta era opusul aceluia pe care contemporanii săi îl socoteau ideal. Împotriva frumosului ideal, împotriva alegerii din natură, cu o încredere absolută în ştiinţa sa de a reproduce lucrurile fizice aşa cum le vede cineva, împotriva claselor de sus ale societăţii, a snobismului şi a pretenţiei de cultură, Courbet se leagă de pămînt, de lumea din popor şi de modul lor real de trai. Aşa că idealul său şi motivele sale

Scanned with OKEN Scanner

au fost în perfect acord. Şi el, ca şi Millet, a fost atras de retorica pretenţiei de a predica şi a-şi impune crezul prin picturile sale; dar forţa de realizare şi entuziasmul l-au dus adesea pe Courbet dincolo de retorică în cîmpul artei autentice, graţie simţului său natural de formă şi culoare. Este adevărat că forma sa este adesea academică şi dă dovadă de mare virtuos, dar uneori această virtuozitate devine libertate de creaţie şi artă. Şi, deşi el avea un puternic simţ pentru culoare, a ştiut să se abţină de la orice colorism şi să găsească în tonurile joase nuanţe constante de lumină difuză. În loc de penel a folosit cuţitul ca să dea consistenţă vopselelor şi să aprofundeze astfel efectul luminii, dar în acelaşi timp, avînd o mînă fericită, uşoară şi îndemînatică, a tratat densitatea vopselei cu uşurinţa tuşei ca şi cum ar fi folosit cel mai subţire din peneluri, şi a realizat transparenţa luminii în tonuri mijlocii. Altfel spus, el a obţinut sinteza luminii mai degrabă prin contrastul culorilor decît prin amestecul vopselelor, şi de aceea volumele sale cromatice au primit de la el aripile poeziei.

La 20 noiembrie 1849 Courbet scria unui prieten: „Călătoream cu trăsura spre castelul Saint-Denis lîngă Maizières, cînd m-am oprit să privesc doi spărgători de piatră la marginea drumului. Rar ţi-e dat să întîlneşti o mai completă expresie a mizeriei". Îi pofti pe cei doi sărmani în atelierul său şi pictă *Spărgătorii de piatră*. Iată cum şi-a descris pictura: „Scena are loc în plin soare, aproape de taluzul unui drum. Oamenii ăştia se disting pe panta verde a unui munte mare care umple pînza şi pe care sînt proiectate umbrele norilor; numai în unghiul din dreapta apare un petic de cer albastru. Nu am inventat nimic. Scumpe prietene, în fiece zi cînd mă plimbam în trăsură i-am văzut pe oamenii ăştia. Şi în ce hal! Halul în care o sfîrşeşti cu toate".

S-ar cuveni să amintim că, un an înainte de *Spărgătorii de piatră* ai lui Courbet, avusese loc marea revoluţie de la 1848, care a dat naştere *Manifestului Comuniştilor* al lui Karl Marx. Aceasta

Scanned with OKEN Scanner

era atmosfera morală pe care o respira Courbet. În pictura sa există simpatie umană și sentiment pentru cei dezmoșteniți, dar nu se vede o teză politică. Contemporanii au înțeles că pictorul „reînviase chestiunea socială fără să vrea, prin simpla reprezentare a nedreptăților".

Problema critică constă în a determina dacă, și unde, sentimentul etern de simpatie umană este exprimat independent de propaganda pentru problema socială. Cu alte cuvinte, este necesar să se înțeleagă dacă mizeria individuală din *Spărgătorii de piatră* este legată de revoluția de la 1848 în scopul de a face din ea o teză politică, sau dacă ea este ridicată în acea sferă de simpatie umană, universală și eternă, care este sfera unde trăiește arta.

Pentru a rezolva această problemă este bine să amintim explicația non-finitului la Goya. Forma lui Courbet este mult mai finită decît a lui Goya: el vrea să dovedească mizeria spărgătorilor de piatră: pentru asta insistă el asupra zdrențelor și cîrpiturilor hainelor. Scopul lui Courbet este de a arăta virtuozitatea sa realistică, dar această virtuozitate este pusă în serviciul unei expuneri retorice a mizeriei. În afară de asta atitudinea tînărului este de o obiectivitate care amintește de fotografie, la care se adaugă amănuntele uneltelor de pe pămînt, ce distrag pe observator de la unitatea scenei. Dar figura bătrînului are un caracter cu totul diferit. Munca sa dură este prezentată într-o poză perfect echilibrată, adică reprezentarea bătrînului lucrător este înlocuită de prezentarea ideală a suferinței de o viață. Fiece element al trupului său este înscris într-o suprafață care, prin volum și arabesc, dezvăluie semnificația imaginii. Ea este statică, fără acțiune într-o atitudine de acțiune, căreia efectul de lumină și umbră îi dă o formă. Este sinteza unui volum și a unui arabesc care imprimă energia vieții și monumentalitatea. Și prin urmare, simpatia lui Courbet pentru bătrînul spărgător de piatră și-a găsit forma întrucît a devenit simpatie pentru mizeria bătrînilor lucrători. Dacă, după ce am simțit astfel valoarea artistică a ima-

Scanned with OKEN Scanner

ginii bătrînului, ne întoarcem la figura tînărului, ne dăm seama că ea nu exprimă nimic, este de o natură diferită, este opera unui foarte bun meşteşugar al picturii, dar nu a unui artist. Virtuozitatea lui Courbet tinde spre sfera ideală a artei, şi uneori o atinge, dar oricum, prea adesea cade din nou în satisfacţia negării acelui ideal şi a accentuării pe acţiunea socială. Realismul său i-a oferit mari succese, dar dacă arta sa este şi acum vie, aceasta se datoreşte acelor rare momente în care creează imagini ideale ca bătrînul spărgător de piatră.

Dacă *Ave Maria* a lui Millet prezintă diverse motive artistice risipite într-un întreg religios-social, *Spărgătorii de piatră* ai lui Courbet prezintă elemente extra-artistice care se pierd într-o imagine de mare artă.

Ernest Meissonier (1815—1891) a pictat multe scene militare, ca *1814*, reprezentînd campania franceză a lui Napoleon I, şi a obţinut un mare succes popular la contemporanii săi, şi doar un remarcabil dispreţ din partea artiştilor autentici. Dacă se compară acest Napoleon I al lui Meissonier şi bătrînul spărgător de piatră a lui Courbet, este evident care din cei doi este eroul: spărgătorul. Napoleon este redus de Meissonier la gradul de jucărie pentru copii. Manet spunea că Meissonier zugrăvea cu oţel orice lucru în afară de arme. Meissonier se lăuda cu cunoştinţele sale privind structura cailor, dar calul alb călărit de Napoleon este un animal mort, fără structură şi fără mişcare. Meissonier a visat să celebreze evenimentele eroice ale istoriei franceze dar a izbutit să reducă orice erou doar la gradul de model pentru scene de gen. Îndemînarea sa consta în a migăli amănuntele şi pierdea din vedere întregul. Reproducerea uneia din operele sale în această carte nu are alt scop decît să arate că metoda finisării pînă la ultima limită a adus ghinion pictorilor din secolul al XIX-lea, căci migălirea amănuntelor a devenit neplăcută, nu numai pictorilor, ci pînă şi fotografilor.

Scanned with OKEN Scanner

O altă îndemînare prezentată de Meissonier a fost aceea de a surprinde asemănarea personajelor: şi nu încape îndoială că în *1814* Napoleon şi mareşalii săi pot fi rînd pe rînd recunoscuţi, satisfăcînd astfel curiozitatea publicului. Singura atracţie a picturii lui Meissonier este datorată tocmai curiozităţii. Dar plăcerea de a recunoaşte pe străzile Romei unul sau altul din personajele acelea celebre nu are nimic a face cu plăcerea artei. O altă caracteristică a lui Meissonier este de a picta totul ca şi cum ar aparţine claselor de sus ale societăţii; o piatră zugrăvită de Courbet este proletară, dar zăpada zugrăvită de Meissonier este aristocrată: de unde un ce absurd adăugat pretenţiilor eroice ale pictorului. Millet a fost cel puţin sincer, chiar dacă nu spontan, în picturile sale, dar Meissonier nu a fost sincer faţă de subiectele sale, nici faţă de viziunea ori sentimentul său. El a fost sincer numai în îndemînarea de a repeta cu incredibilă precizie ceea ce învăţase din tradiţia academică. Cînd cineva nu aude muzica se spune că e surd, chiar dacă aude bine; şi totuşi cine ştie de ce nu se spune niciodată că cineva ar fi orb în pictură, chiar dacă fizic vede foarte bine.

Dimpotrivă, Henri de Toulouse-Lautrec (1864—1901) a fost un văzător şi ţine de acea tradiţie de ilustratori care au avut drept părinţi spirituali pe Goya şi Daumier. Afişele sale nu au fost numai cele mai frumoase de la sfîrşitul secolului al XIX-lea, dar prin originalitatea lor ele au influenţat cele mai bune afişe ale secolului nostru. Iar acel tip special de ilustraţie care este propriu afişului, pentru că loveşte imaginaţia observatorului, se regăseşte şi în picturile lui Lautrec.

Figura 30 prezintă sus tabloul unui bărbat şi al unei femei aşezaţi la masa unei cafenele, opera lui Toulouse-Lautrec intitulată *À la mie* (*mie* este în franceză numele confidenţial dat unei femei), şi jos fotografia modelelor. Omul, Maurice Guibert, era prieten al pictorului: femeia, un graţios model, şi amîndoi au ignorat cu bunăvoinţă interpretarea diabolică pe care Lautrec a dat-o grupului lor;

Scanned with OKEN Scanner

deoarece vroia să reprezinte o scenă din lumea interlopă pariziană, el a dat tinerei femei chipul unei bătrîne prostituate şi dragului său prieten pe acela al unui codoş respingător. Evidenţa unei astfel de mizerii este puternică, şi prin urmare ilustraţia e izbutită. Dar ce trebuie să spunem despre valoarea sa artistică? Fotografia arată lipsa de echilibru în grupul modelelor; pictura prezintă figura omului aproape de primul plan în scopul de a echilibra raportul între compoziţia în profunzime şi pe suprafaţă. Sticla de vin, care a fost adăugată de pictor, slujeşte la a compensa, în dreapta, trupul femeii din stînga. Dealtfel, planul mesei este arătat în falsă perspectivă cu scopul de a da întregului grup o bază care lipseşte în fotografie. În sfîrşit, în fotografie peretele din fund este străin grupului, rămîne izolat, în vreme ce în pictură el participă la scenă, prin tuşele de penel care sînt omogene cu cele folosite pentru figuri, şi participă la el şi moral: e vicios, după cum vicioase sînt şi personajele. Opera lui Lautrec nu comunică aşadar numai prin asociaţiile noastre cu experienţa realităţii, ci şi prin însăşi puterea tuşei, a liniilor, a culorilor sale adică într-un mod apt să transforme realitatea pentru plăcerea fantastică de a atinge nivelul artei.

Prin transformarea prietenului său într-un codoş, Lautrec face caricatură, şi nu prea fericită, fiind de o prea accentuată deformare, în care caracterul uman se pierde şi masca înlocuieşte chipul. Adică, artistul nu este destul de distanţat de motivul său (lumea interlopă pariziană) şi prin urmare nu e în stare să creeze o imagine vitală: ea nu este individualizată şi de aceea rămîne un tip, schema codoşului. În schimb, femeia, chiar respingătoare, e plină de viaţă. În fotografie e de-a dreptul convenţională: în pictură ea devine o minune picturală: mîna stîngă dezvăluie vulgaritatea întregii sale vieţi, poza şi privirea au puterea să scoată la suprafaţă intenţiile ei, josnicia ei naturală şi beţia obişnuită: totul cu o neobişnuită evidenţă.

Scanned with OKEN Scanner

Henri de Toulouse-Lautrec provenea din una din cele mai nobile familii din Franţa şi era destinat unei vieţi de indolenţă şi de capricii ca şi cea a tatălui şi a rudelor sale. Însă de copil îşi rupe în mai multe rînduri picioarele, nu se poate dezvolta fizic şi devine un schilod, un respins al clasei sale. Contrastul între înalta poziţie socială a familiei sale şi cea în care se vede silit să trăiască, din pricina infirmităţii, s-a reflectat în caracterul său. A reacţionat cu amărăciune la nedreptatea morală şi socială, şi a ironizat pe faţă convenţiile respectabilităţii sociale. Jignit de ipocrizia societăţii a combătut-o cu desenele sale. Şi chiar din pricina umilinţelor îndurate, datorate ipocriziei clasei sale, el nu a luat în derîdere viciul şi degradarea morală, le-a desenat cu toată evidenţa, cu un simţ de responsabilitate pentru existenţa lor, cu o adeziune care-i destăinuie simpatia. Imaginile sale despre viciu au devenit oglinda unui ataşament mental care cuprindea fie distracţia, fie disperarea.

Cum se întîmplă ades artiştilor cu temperamentul şi infirmitatea lui Lautrec, viaţa i-a fost prea mult legată de artă. El nu a fost îndeajuns de detaşat de realitatea motivului pentru a crea totdeauna opere la nivelul artei. Dar cînd a creat bătrîna prostituată şi zidul său de fundal, a tradus toate resentimentele sale în linii şi culori, adică fantezia lui s-a dezvoltat liber dincolo de resentimentele sale: atunci a fost el un mare artist. Iar forma care a găsit-o atunci nu a fost cea a modelului său, nu a fost schema prostituţiei, nu a fost prin urmare o ilustrare, a fost forma personală a lui Toulouse-Lautrec: şi arta a ţîşnit spontan.

Scanned with OKEN Scanner

Capitolul al şaptelea

VITALITATEA NATURII

31. John Constable, *Car cu fîn* (creaţie), 1821
32. John Constable, *Car cu fîn* (replică), 1821
33. Jean-Baptiste Camille Corot, *Podul din Narni*, 1826
34. Claude Monet, *Corabie cu pînze la Argenteuil*, 1875
35. Camille Pissarro, *Oise lîngă Pontoise*, 1873

Cea mai mare parte din picturile studiate pînă acum sînt compoziţii cu figuri care narează o istorie. E adevărat că istoria narată nu constituie prin ea însăşi caracterul artistic al operei, ba mai mult, pînă ce subiectul preferat nu e complet absorbit şi transformat într-un motiv ideal care să se identifice cu forma, viziunea şi expresia totodată, pînă atunci arta nici nu biruie. Asta o ştiau artiştii din timpurile antice şi-şi concentrau atenţia asupra formei. Şi totuşi pentru a atrage atenţia publicului trebuiau să povestească istorii, care au avut o funcţie de intermediar între public şi artişti. Pînă şi în secolul al XIX-lea genul „istoric" al picturii — adică acele picturi care ilustrează o acţiune ori o întîmplare istorică ori legendară — a fost socotit genul nobil, demn de atenţie, unicul potrivit pentru a introduce un pictor în buna societate. Un peisaj fără figuri aparţinea unui gen secundar, şi se credea că i-ar lipsi sensul uman şi cu atît mai mult cel divin, ca şi cum Dumnezeu, cu adevărat s-ar adăposti numai

Scanned with OKEN Scanner

în corpul omului. Pentru asta, vreme îndelungată peisajul a fost mărginit să slujească drept fundal figurilor omeneşti aşa cum am văzut în picturile lui Piero della Francesca sau Tiţian.

Este adevărat că forma picturală este rezultatul unui mod de a vedea după care imaginea omenească nu mai este izolată de mediul său, ba chiar este cufundată în atmosfera pe care o respiră. Adică natura exterioară — copaci, munţi, rîuri şi cer — a atras atenţia nu mai puţin decît trupurile omeneşti, şi a influenţat forma însăşi a imaginii omeneşti. Lumea întreagă a fost subiectul pictorului, omul a devenit un simplu element al universului, şi pictura de peisaj şi-a îmbunătăţit reputaţia. Înainte de secolul al XIX-lea ea a fost totuşi un gen alături de celelalte, în stare să le influenţeze sporadic pe celelalte. Soarta sa s-a îmbunătăţit în secolul al XIX-lea cînd nu a mai fost numai un gen, ci devine ghidul gustului pictural, ca ideal fundamental pentru a concretiza noua formă artistică. Firește, chiar înainte de secolul al XIX-lea au fost zugrăvite peisaje cu artă desăvîrşită, dar numai în acest secol, ceea ce era produsul unor anumite excepţii devine tendinţa comună a artiştilor creatori. Şi aceasta se leagă de noua conştiinţă a umanizării naturii, exprimată prin vorbele: peisajul este o stare sufletească.

Furtuna lui Giorgione este un peisaj cu caracter liric (cum s-a spus în capitolul al IV-lea) datorat descoperirii ingenue şi spontane a sentimentelor umane incluse în natură. Chiar diferite, peisajele fie ale lui Tiţian, fie ale lui Peter Brueghel aparţin aceluiaşi tip.

Mai tîrziu, în secolul al XVII-lea, unii pictori italieni au iniţiat un nou tip de peisaj, care a fost dus mai apoi la nivelul cel mai înalt de francezul Nicolas Poussin. Adică peisajul a rivalizat cu tabloul istoric, a fost populat cu figuri asociate evenimentelor eroice, a încercat să povestească şi el istoria în felul său, amplificînd adică acţiunea omenească în prezenţa naturii şi dîndu-i un ecou grandios, cosmic. Acela a fost peisajul „clasic“ şi a contribuit la trezirea în sufletul omenesc a po-

Scanned with OKEN Scanner

sibilităţilor monumentalităţii, grandiozităţii, în sfîrşit a sublimului, pe care natura le posedă.

Un alt tip de peisaj a apărut în Olanda, tot în secolul al XVII-lea, şi care vroia să facă portretul lucrurilor din natură. Jacob Ruysdael şi Hobbema au fost exponenţii lui principali. Adesea ei au fost prea atenţi la topografie, şi prea puţin la sentimentul şi la fantezia reprezentării lor, dar uneori chiar şi precizia execuţiei a slujit la transformarea lucrurilor din natură într-un stil artistic individual şi atunci s-au născut unele bine cunoscute capodopere.

În secolul al XVIII-lea, mai ales în Anglia, a apărut genul pitoresc al peisajului. Price[1] a definit în 1794 pitorescul ca ceva grosolan, neregulat, variindu-şi mereu formele, culorile, luminile şi umbrele. El reacţiona împotriva monumentalităţii asociate conceptului de sublim şi a găsit cea mai bună manifestare în iregularitatea grădinilor engleze, în contrast cu formalitatea arhitectonică a grădinilor italiene şi franceze, pentru că acolo natura domină cu spontaneitate şi dezordine oferind mereu surprize. Italienii şi francezii au apreciat în natură elementele de structură, echilibru, ordine; englezii au apreciat varietatea, iregularitatea, surpriza fantastică.

Ideea pitorescului a avut o puternică influenţă asupra picturii de peisaj în secolul al XIX-lea, şi a adus aici limitări nu totdeauna favorabile creaţiei artistice. Este bine să amintim că înainte de pitoresc a fost *picturalul* — felul de a vedea al pictorilor veneţieni din secolul al XVI-lea şi în mare parte a pictorilor perioadei baroce, de la Caravaggio la Rembrandt. Pitorescul nu a fost decît o proiecţie a stilului pictural în natură.

După cum s-a şi spus în capitolul al patrulea referitor la Tiţian, forma picturală, sau mai bine-zis forma culorii, este o formă artistică perfectă prin coerenţa tuturor părţilor sale. Dar această coerenţă nu se poate găsi în natură, care într-un anume sens este totdeauna haos, şi astfel apare în

---

[1] C. HUSSEY, *The Picturesque*, London 1927, p. 66.

Scanned with OKEN Scanner

ochiul pictorului care alege şi organizează. Sensul pitorescului, adică, a dezvăluit astfel aspecte noi pentru artă, dar a şi dat o mînă de ajutor ca să scoată din ţîţîni rigoarea stilului.

Acestea erau condiţiile gustului la începutul secolului al XIX-lea cînd un nou impuls i-a fost dat picturii de peisaj de noi tendinţe spirituale. Precursor a fost Jean Jacques Rousseau (1712—78) filosoful genevez, cu entuziasmul şi încrederea sa în natură ca antidot la artificialitatea şi la cinismul civilizaţiei moderne. Pentru multe secole biserica, lăcaşul lui Dumnezeu, fusese refugiul pasiunilor şi tribulaţiunilor lumii. Rousseau a regăsit în natură locul ideal pentru a da curs neliniştii umane a divinului. Acesta era panteism, un ecou al gîndirii lui Giordano Bruno în legătură cu un Dumnezeu cosmic imanent întregii creaţii, animate sau neanimate, de la infimele particule de materie, pînă la soare şi la stele, de la vieţuitoarea cea mai umilă, la om. Această concepţie a însemnat pentru pictură că natura trebuie să fie privită ca o fiinţă vie de care să te apropii cu respect religios. John Ruskin (1819—1900), scriitorul englez, a interpretat noul raport între om şi natură în felul următor: „Grecii antici au modelat natura într-o formă omenească, şi au avut încredere numai în imaginea umanului lor. Ei au simţit simpatie şi familiaritate pentru spiritul rîului şi nu pentru rîu, pentru driadele din pădure, nu pentru pădure. Satisfăcuţi de simpatia lor umană, ei s-au apropiat de undele reale ori de fibrele copacilor fără nici un fel de simpatie . . . Noi, creştinii, imaginîndu-ne pe Dumnezeul nostru aşezat pe un tron de nori, mult deasupra pămîntului, şi nu în flori şi în ape, socotim, potrivit teoriei noastre, că aceste lucruri pe care le vedem sînt moarte, conduse de legi fizice şi aşa mai departe. Dar cînd ne apropiem de ele, simţim că teoria s-a spulberat, că ele nu sînt moarte, că, oricum am încerca să exprimăm felul nostru de a simţi, senzaţia că ele sînt vii este prea puternică ca să n-o luăm în seamă, că, în sfîrşit, în ciuda tuturor legilor fizice, fîntîna vrea să cînte şi florile se bucură cu delicateţe.

Scanned with OKEN Scanner

Atunci uimiţi şi totuşi bucuroşi, satisfăcuţi şi totuşi ruşinaţi că sîntem aşa, acceptînd simpatia naturii pe care totuşi ştim că nu ne-o oferă, oferind naturii simpatia noastră ştiind cu toate astea că ea n-o primeşte . . . recădem în mod necesar într-o plasă de nesiguranţe, de sofisme patetice, de vagi fantasticării, care formează mare parte din felul nostru de a vedea natura"[1].

Natural, „sofismele patetice" îi priveau pe filosofi mai degrabă decît pe pictori, care erau gata să creadă în viaţa spirituală a copacilor, a apelor şi a munţilor. Ei vădeau dragoste şi entuziasm, bucurie pentru un pămînt însorit şi profundă simpatie pentru aspectele umile şi obscure ale naturii. Pentru a cunoaşte felul în care acel entuziasm şi acea simpatie ar dobîndi o formă artistică proprie lor, trebuie să privim unele picturi de artişti autentici, înainte şi după Ruskin.

Englezul John Constable (1776—1837) a fost întîiul care a imprimat noul fel de a simţi în picturile de peisaj. Ideile sale referitoare la aceasta sînt tot la fel de importante ca şi operele sale. El a scris: „Pictorul de peisaj trebuie să păşească peste cîmpuri cu mintea umilă. Nici un arogant nu a avut vreodată capacitatea de a vedea natura în toată frumuseţea ei". „Eu nu am văzut vreodată un lucru urît în viaţa mea, pentru că oricare ar fi forma unui obiect, lumina, umbra şi perspectiva vor face din el totdeauna un lucru frumos"[2].

Umilinţa era necesară lui Constable pentru a se apropia de natură cu adevărată devoţiune şi să privească spre ea în felul său, după nevoia artei sale. El a iubit natura, natura toată, fără prejudecăţi sau preferinţe arbitrare; a socotit frumos orice obiect natural, nu pentru că ar fi fost frumos în sine însuşi, ci pentru că, dacă nimic nu e urît în sine, nimic nu poate fi frumos în sine. Dar poţi face să pară frumos orice lucru prin

---

1 RUSKIN, *Modern Painters*, partea a IV-a, cap. XIII, p. 13

2 C. H. LESLIE, *Memoirs of the Life of John Constable*, 1937, pp. 367, 406, 103, 368.

Scanned with OKEN Scanner

artă. Arta este cea care într-adevăr domină efectele de lumină, de umbră şi de perspectivă. Iar lumina şi umbra sînt cele care dau o formă artei lui Constable. El nu face portretul copacilor, apei, cerului pentru ei înşişi, ci creează lumină, umbră şi distanţe.

Evitînd subiectul, Constable caută să găsească coincidenţa de formă şi conţinut în propria-i fantezie creatoare. În realitate, lumina este pasiunea lui, modul religios al viziunii sale. Spune: „În orice lucru există cîte o mlădiţă, şi la orice pas, oriunde-mi rotesc ochii, mi se pare că aud şoptit cuvîntul sublim al scripturii: Eu sînt reînvierea şi viaţa".

Constable înţelege din plin unicitatea operei de artă, fiecare închizînd în ea propria-i lege, adevărată pentru ea, greşită dacă e aplicată altor opere. Această detaşare de lucrul reprezentat, această conştiinţă a individualităţii operei de artă, l-au dus la subiectivarea modalităţii viziunii. A existat în critica de artă o prejudecată care a durat multă vreme, după care, pentru a socoti finită o pictură ea ar trebui să reproducă asemănarea obiectivă a lucrurilor naturale. Ca să asculte de această tradiţie ar fi trebuit ca J. Constable să-şi subordoneze propriul conţinut subiectului tratat, şi aceasta în dauna calităţii artistice a picturii; ba ar fi trebuit chiar să introducă în creaţia sa artistică cîte un element venit din afară, de exemplu regulile impuse de Royal Academy şi acceptate de public, sau cine ştie ce obiect natural — copac sau casă — netransformat în viziune coerentă. Aşa că, sub presiunea împrejurărilor materiale, Constable a ajuns la o răscruce: sau să se plece dinaintea legilor academiei şi a opiniei publice sau să rămînă credincios felului său de a vedea şi de a simţi. El nu a renunţat la nici una din cele două căi şi în perioada sa de maturitate şi-a pictat peisajele în pereche. Unul a fost pictat după propriul ideal pentru a se satisface pe sine însuşi, celălalt, pentru a ieşi în întîmpinarea exigenţelor academiei. Cel dintîi a fost socotit de el finit, de îndată ce şi-a exprimat sim-

Scanned with OKEN Scanner

ţul luminii şi umbrei şi viziunea sa spaţială, fără să se preocupe cîtuşi de puţin de a preciza reprezentarea lucrurilor naturale aşa cum erau: era vorba aşadar de o pictură completă în raport cu expresia sa individuală, şi non-finită în raport cu reprezentarea lucrurilor. Ea a fost adesea numită o schiţă, dar ar fi mai drept s-o numim o *creaţie*. Şi întrucît ştia că contemporanii săi nu i-ar fi apreciat creaţiile, le-a păstrat pentru sine, şi a trimis la expoziţiile de la Royal Academy cealaltă jumătate a perechii, adică *replica*, zugrăvită după preceptele academiei şi a gustului public şi finită după exigenţele reprezentării naturalistice.

O confruntare între cele două jumătăţi ale perechii — creaţia şi replica — este instructivă pentru a înţelege diferenţa între activitatea artistică a lui Constable şi activitatea sa practică. Imaginile 31 şi 32 reproduc tocmai o pereche de tablouri, intitulate *Carul cu fîn*, zugrăvite în 1821. În creaţia sa artistul ia în stăpînire spaţiul şi-l zugrăveşte la modul pictural, în replică îl reproduce după perspectiva ştiinţifică. În creaţie orice imagine e plină de lumină, lumina fiind elementul esenţial, capabil să coordoneze şi să unifice toate elementele stilului. Lumina dezvăluie sau ascunde, dă viaţă sau o ia, se opreşte să mîngîie ori fuge, după cum sufletul artistului este rănit de ea ori emoţionat. În schimb replica reprezintă lucrurile din natură în ele însele şi le adaugă efectul luminii asupra lor, avînd ca rezultat atragerea atenţiei observatorului în două direcţii diferite care nu coincid niciodată. Aceasta este viziunea empirică ori prozaică a unui obiect, a unei figuri, a unei întîmplări; cealaltă este interpretarea poetică a luminii. În opera de proză totul este finit, într-un fel precis, care ţine de moarte, şi toate amănuntele în obiectivitatea lor scot la iveală indiferenţa pictorului.

De exemplu, priviţi la acoperiş: în creaţie el este o masă de culori dezvăluită de o lumină stinsă care face parte din univers şi sugerează sensul infinitului: în replică el este o serie de ţigle colorate, fiece ţiglă fiind distinctă şi finită

Scanned with OKEN Scanner

ca un obiect de meşteşugar. Şi la fel se poate spune despre apă sau despre figurile omeneşti.

Culorile, care în creaţie sînt materia din care este făcută lumina, în replică sînt un acoperămînt ne necesar al unei forme care există pentru sine. Poiana din depărtare e galbenă: o tentă surdă în replică şi o lumină rară în creaţie. Aici reflexele norilor în apă se armonizează liber cu reflexele brune ale pămîntului penumbrat. În replică, apa este o gradaţie monotonă de gri-verde, fără să apară caracterul şi consistenţa lichidului. Şi norii fără vînt şi fără furtună par de carton, în vreme ce în creaţie cerul anunţă o adevărată urgie, care justifică contrastele de lumină şi umbră pe pămînt, şi face să pulseze de viaţă bătrînii copaci şi casa şi apa. Nu există aici nesiguranţă, ci o atentă vitalitate emotivă care vibrează înăuntrul unei viziuni coerente, realizată în contraste cromatice.

Fiece tuşă în creaţie exprimă simpatia artistului şi bucuria sa în faţa naturii: în replică în schimb este o simplă demonstraţie a unei realităţi materiale. Poezie şi proză, dragoste şi indiferenţă, infinit şi finit, cunoaşterea fanteziei şi cunoaşterea intelectului rareori se opun între ele cu atîta limpezime ca în aceste două picturi.

În replicile zugrăvite pentru public Constable şi-a arătat îndemînarea tehnică a realismului, minuţios, sîrguincios, tenace, prozaic şi şi-a arătat şi preocuparea sa pentru succesul care i-a asigurat traiul zilnic, fie el şi sărăcăcios. Dar cînd a pictat pentru plăcerea lui proprie, în armonie cu idealurile sale artistice, el nu s-a ocupat decît de lumină, umbră şi spaţiu, de entuziasmul său pentru natură, şi de sentimentul său pentru aspectul rural al satului englez pe care-l iubea atît. Atunci a transformat orice lucru de sub cer într-o viziune artistică unică şi acestea aparţin lumii artei, vieţii teoretice şi nu contingenţelor lumeşti. Atunci a fost un artist pur.

Camille Corot (1796—1875) a fost foarte diferit de Constable: francez, aparţinînd unei generaţii succesive, cum se poate vedea din datele morţii

Scanned with OKEN Scanner

lor, mai mult decît din cele ale naşterii lor. Corot a murit la treizeci şi opt de ani după Constable.

Dar neliniştitoarea problemă a finitului a fost aceeaşi pentru amîndoi, şi Corot a rezolvat-o în acelaşi fel cu Constable, păstrînd pentru sine creaţiile originale finite pînă la punctul perfectei expresii, şi trimiţînd la Salonul de la Paris replicile finite după gustul publicului. De exemplu, Corot a trimis la Salon o replică la *Podul din Narni* (acum la galeria naţională din Ottawa), zugrăvită cu o îngrijire lipsită de viaţă, în vreme ce a ţinut pentru sine creaţia originală acum la Luvru. Galbenul pămîntului gol şi verdele plantelor şi al ierbii sînt în tonuri foarte joase. Nera este turbure şi nisipoasă pînă ce, dincolo de umbra podului din planul intermediar, se transformă în apă celestă, mărginită de gri-verdele colinelor şi de vineţiul umbrelor, urmată la distanţă de munţii azurii acoperiţi de ceaţă sub norii albi şi un cer albastru palid. Cu puţine nuanţe intense de negru pictorul s-a zvîrlit în lupta luminii şi umbrei pe pămîntul răscolit şi podul rupt, o luptă care sfîrşeşte în albastrul îndepărtat. De la apropiatul tumult al vieţii, la aspiraţia către pacea pămîntului îndepărtat: acesta este conţinutul picturii.

Procedeul pictural a fost explicat de Corot însuşi în acest fel: „Pregătind un studiu ori o pictură mi s-a părut înţelept să încep prin a pune tonurile cele mai întunecate (în cazul că pînza ar fi albă) şi să continui pînă la tonurile cele mai luminoase în ordine normală. Între tonurile cele mai întunecate şi cele mai luminoase există douăzeci de gradaţii. Astfel se începe studiul sau pictura în ordine. Dar această ordine nu trebuie să subjuge desenatorul sau coloristul. Trebuie să aibă mereu prezentă masa, întregul, ceea ce l-a izbit mai întîi, şi să nu piardă niciodată din vedere prima impresie"[1].

După cum e cunoscut, Corot nu a rămas totdeauna fidel principiilor sale. De fapt, contrastele

---

[1] MOREAU-NELATON, *Corot raconté par lui même*, 1924, vol. I, p. 126

Scanned with OKEN Scanner

de lumină și umbră sînt sacrificate în picturile sale de semitonuri și nuanțe cîștigînd în gingășie și grație ceea ce pierduse în robustețe și energie. Lumina solară a Romei îi sugerase energia contrastelor, și energia a fost pentru el antidotul necesar acelei slăbiciuni care era veșnica primejdie a naturii sale simple și bune.

O urmare importantă a viziunii în masă, prin tonuri de lumină, este renunțarea la un prim plan natural. Dimpotrivă, pentru a interpreta și a nu reproduce natura, Corot pune în prim plan al tabloului un punct depărtat de sat și participă la viața imprimată în lucruri de lumini și umbre, mai degrabă decît să reprezinte material amănuntele lucrurilor: ajunge astfel la transformarea lucrurilor în valori de viață. Întrucît valoarea este infinitul și obiectul este finitul, în scopul de a descoperi infinitul în finit, artistul are nevoie să se detașeze de tema sa cu o viziune care este la fel de depărtată material pe cît e de apropiată spiritual. El nu conduce de mînă observatorul în profunzimea spațiului natural, dar îi prezintă un obiect văzut în suprafață, unde este ceva apropiat și ceva depărtat, dar văzut ca un tot de sine stătător. Apropiatul ca și depărtatul aparțin lumii infinitului, lumea artei, diferită de lumea naturii. Aceasta este rațiunea pentru care o bucată de pămînt necultivat și un rîu turbure, un pod rupt și cîteva coline depărtate, au devenit o perfecțiune de artă, o înminunare a lumii.

Nevoia de un efect de distanță în prim plan făcea necesar non-finitul. Dacă ne gîndim la modul cum era socotit finitul pe vremea lui Corot, ne apare natural că el a simțit cum imaginile sale se materializează pe măsură ce erau finite. De unde nesiguranțele și pînă și stîngăcia execuției sale, de fiece dată cînd, pentru că a dat ascultare unor sfaturi puțin înțelepte, el voia să „finiseze". Timiditatea nu-i îngăduia să se ridice deschis contra „finitului", a preferat să fugă de el. În lipsa unei conștiințe teoretice îndrepta astfel voința precisă de a proceda în felul său. El ne-a povestit cum la Roma s-a eliberat de principiile maestrului

Scanned with OKEN Scanner

său Bertin: „Am ajuns la hotărîrea să nu mă mai întorc niciodată acasă fără să fi înfăptuit ceva, şi am întîmpinat pentru prima oară riscul de a desena cu mase, de a schiţa cu repeziciune, care, la urma urmelor, este unicul mod posibil". Baudelaire a fost singurul, încă din 1845, care a negat neîndemînarea lui Corot şi a făcut distincţia între *fini* şi *fait*, adică între finit şi creat, nu fără o afirmare că opera de geniu este totdeauna îndeajuns executată.

Aici se cade să amintim cele două mari tendinţe de gust în momentul *Podului din Narni*, 1827, cea neo-clasică şi cea romantică. Corot fusese educat la şcoala neo-clasică, în care domina peisajul istoric şi exemplul lui Nicolas Poussin, în vreme ce şcoala romantică punea accentul pe sentiment şi pasiune, eroism şi dramă. Corot a trimis la salon o „replică" la *Podul din Narni*, care urma întocmai principiile neo-clasice, dar „creaţia" motivului său nu ţine cont de acele principii. Oricum separarea de neo-clasicism nu l-a dus pe Corot spre principiile romantice, este adevărat că la fel ca romanticii, el a privit contrastele naturale de lumină şi umbră, şi a imprimat în acele contraste forţă dramatică, dar este adevărat şi că sentimentul constructiv, calmul, lipsa de emfază nu sînt caractere romantice. Pe de altă parte nu a îngăduit fanteziei sale să se avînte dincolo de realitate, ei au căutat să oprească fantezia sa creatoare în limitele realităţii, a realităţii naturale pe care o vedea el. Prin urmare Corot era un realist, dar de un gen special întrucît refuza să zugrăvească amănuntele obiective ale lucrurilor, aşa cum vroiau realiştii. Renunţînd la amănute, el a rămas credincios impresiei sale de lumină şi umbră, şi de cum îşi realiza acea impresie, se oprea. Reacţia dramatică a luptei între lumină şi umbră în primul plan şi extazul pentru limpezimea orizontului depărtat au fost topite complet şi absorbite în impresia vizuală.

Corot a făcut o alegere, nu între lucrurile din natură, ci între elementele procesului său creativ. Nu a vrut să aplice nici o regulă prestabilită,

Scanned with OKEN Scanner

nici să predice vreun ideal moral ori altceva, a vrut să rămînă credincios impresiei sale. Ingenuitatea caracterului său i-a îngăduit să vadă natura cum nici un altul înaintea lui nu a văzut-o, şi modestia şi bunătatea lui i-au îngăduit să-şi realizeze impresia sa. Şi nici măcar nu şi-a dat seama că procedînd astfel el înfăptuieşte o revoluţie în pictură care depăşea cu mult revoluţia romantică şi cea realistă. Impresioniştii au folosit o tehnică diferită de Corot, dar concepţia *Podului din Narni* este impresionistă. Neoclasicism, romantism, realism, impresionism sînt gusturi diferite. În fiecare, cîţiva artişti autentici au creat opere de artă, dar nici un gest prin sine nu a fost vreodată direct răspunzător de crearea artei. Adică, nu se poate spune că *Podul din Narni* ar fi o operă de artă pentru că a precedat impresionismul; şi totuşi acest presentiment a fost calea potrivită în care creativitatea lui Corot a putut să se dezvăluie liber. Aşadar tocmai în acel presentiment găsim condiţiile în care potenţa şi măreţia artistului s-au dezvoltat.

Impresionismul ca gust, ilustrat de imaginile 34 şi 35, a fost înfăptuit de cîţiva pictori din Parisul anilor dintre 1870 şi 1880. El s-a deosebit net de tradiţia picturii europene şi influenţa sa s-a răspîndit peste tot. Este încă viu ca element al gustului actual. Şi nu a schimbat numai pictura, ci şi sculptura, literatura şi muzica, ba pînă şi critica. În ciuda cîtorva compoziţii cu figuri de Renoir, tipul cel mai uşor şi cel mai comun, chiar şi originea istorică a impresionismului se datorează picturii de peisaj.

În anii de dinaintea lui 1870, trei tineri, Monet, Renoir şi Pissarro, pictau pe malurile Senei şi Oisei. Erau pictori realişti, atenţi la efectele reflexelor luminii în apă, la mişcarea lor, la vitalitatea lor, atenţi la diviziunile de culoare pe care transparenţa apei le produce fără să folosească tonuri întunecate pentru umbre. Pentru aceasta au tins să-şi limpezească paleta şi şi-au împărţit tonurile pe pînză, nu pentru a urma vreo teorie,

Scanned with OKEN Scanner

ci pentru spontana experienţă a realităţii. Cîtăva vreme ei au zugrăvit apa în felul lor nou, şi colinele, copacii, casele şi cerul în tradiţia realistă, aşa că pînzele lor s-au vădit lipsite de echilibru. Pentru a ocoli o astfel de eroare s-au silit să zugrăvească fiece lucru din natură, pînă şi figurile omeneşti, în acelaşi mod în care au pictat apa, şi de aceea au creat fiece imagine nu în formă abstractă, nu în clarobscur, ci ca un reflex al luminii, real ori imaginar. Din natură ei au ales un singur element — lumina — pentru a interpreta întreaga natură, şi atunci lumina nu a mai fost un element al realităţii, ci mai curînd un principiu al stilului. Impresionismul se născuse.

Lumina este elementul care dezvăluie aparenţa realităţii şi ceea ce au pictat impresioniştii nu a fost chiar realitate ci mai degrabă aparenţa ei. Ei şi-au concentrat atenţia asupra aparenţei cu o conştiinţă mai decisă decît pictorii dinainte. Dar a surprinde aparenţa înseamnă o formă a senzaţiei, liberă de cunoaştere şi de voinţă atît cît poate fi. Adică impresioniştii au rămas credincioşi senzaţiilor lor, impresiilor lor despre natură, şi au găsit o formă cît mai înrudită cu prima impresie a aparenţei decît orice altă formă găsită mai înainte. Şi era mai înrudită din pricina sensibilităţii lor vii, şi a conştiinţei lor despre valoarea absolută, în arta aparenţei lucrurilor, pentru că în loc să-şi subevalueze impresiile lor ei au rămas liberi faţă de principiile tradiţionale ale formei abstracte.

Primul pas în artă este contactul cu aparenţa naturii, condiţie esenţială pentru ca să se facă artă. Rafael şi Rembrandt, de exemplu, amîndoi au realizat aparenţa lucrurilor, dar fantezia lor a mers mai departe pentru a atinge un ideal fizic şi moral care era dincolo de senzaţia lor. Dar impresioniştii şi-au găsit idealul lor fizic şi moral în limitele senzaţiilor lor, şi au renunţat la dezvoltările ulterioare ale fanteziei lor pentru a obţine realizarea perfectă a reacţiilor senzaţiei lor.

Impresionismul a fost o reacţie la realism, la obiectivitatea realismului, şi o afirmare a drepturilor subiectivităţii, a personalităţii artistului.

Scanned with OKEN Scanner

Această despărțire de obiectivitate era un ideal, dar nu un ideal intelectualistic tocmai pentru că era bazat pe senzație.

Impresionismul a fost chiar și o reacție la romantism, o revoltă împotriva pasiunilor omenești, de ordin literar, istoric sau politic, introduse în artă. De unde subordonarea subiectului la *motiv*, lucru pe care l-am semnalat și la Giorgione, devine ceva normal pentru impresioniști. Și pînă și materialul ilustrativ al vieții contemporane a fost neglijat de ei, pentru că apa, copacul, cerul sau omul comun, pe care ei l-au interpretat, au o viață nu numai contemporană, ci eternă.

Impresioniștii au zugrăvit copacii simpli mai curînd decît pe cei monumentali, cocioabele țăranilor mai curînd decît palatele, fetele din popor mai curînd decît aristocrații. Și asta nu pentru a promova o acțiune politică, ci dintr-o simpatie naturală spre teme familiare din viața lor zilnică, viața oamenilor sărmani de la țară. În peisajele cu subiect istoric chiar și un copac este un personaj de seamă, dar un plop impresionist este abia un om comun. Și asta a însemnat descoperirea unui nou izvor în artă.

Am văzut cum Constable și Corot au fost în stare să sfărîme tradiția finitului formal în pictură dar știm că ei nu au îndrăznit să-și expună creațiile, ba chiar au făcut replici finite ca omagiu adus opiniei publice. În schimb impresioniștii au demonstrat o mai înaltă conștiință a artei lor: și-au expus creațiile și și-au luat mîna de pe pînză de îndată ce expresia le era pe deplin realizată, fără să le pese de aprobarea publicului. Și tocmai impresionismul a fost cel care printr-o serie de memorabile lupte a sfîrșit prin a impune publicului gustul unui finit care-și are rațiunea numai în expresia artistului și nu în reprezentarea iluzorie a lucrurilor.

Compoziția impresioniștilor a fost o compoziție de lumini și nu de lucruri, fără o distribuire echilibrată de imagini pe pînză, fără reprezentare de spațiu în perspectivă. De aceea ei au fost acuzați că pictează numai fragmente. Ceea ce este

Scanned with OKEN Scanner

amuzant. De fapt care e pictorul care poate reprezenta întreaga natură? Fiece pictor poate reprezenta în mod firesc doar fragmente. Este adevărat că pictorii concentrează în fiece fragment sentimentul lor pentru natura întreagă, și-și găsesc întregirea în stilul lor. Nimeni nu poate nega impresioniștilor calitatea de a fi făcut din lumina lor un stil coerent, din care nimic nu poate fi smuls, la care nimic nu poate fi adăugat, un stil așadar care poate fi complet și perfect, un universal al artei, adăugînd talent.

Calitatea cea mai evidentă a impresioniștilor, cea care le-a fost cel mai prompt recunoscută, este de a fi folosit o gamă de culori mai deschisă decît orice alt pictor din Cinquecento încoace. Asta a depins de diviziunea culorilor, pentru că fuziunea optică a două lumini distincte pe pînză este cu mult mai strălucitoare decît amestecul a două culori pe pînză. Dacă, de exemplu, un amestec de două culori, albastru și galben, dă un verde cenușiu mai puțin intens ca originalele albastru și galben. Dar dacă cineva juxtapune albastrul și galbenul pe pînză, de la o anume distanță ochiul vede verdele care rezultă de aici mult mai intens decît cel derivat din amestecul celor două vopsele. Impresioniștii nu s-au folosit niciodată sistematic de această fuziune de lumini, ei au atins în mod egal efectul lor limpede și intens prin finețea sensibilității lor cromatice, cea mai subtilă din cîte a întîlnit istoria artei.

Această diviziune de culori a cerut o formă potrivită. Forma plastică era pe măsura clarobscurului, cum se vede în picturile lui Rafael. Pe de altă parte Tițian, Rembrandt, și mai tîrziu Goya realizaseră o formă picturală, diferită de cea plastică, pentru că picturalul depinde de tonul culorilor și nu de clarobscur. Și cînd culorile au fost divizate, pictorul a fost silit să-și modifice forma chiar și mai mult decît au făcut-o artiștii mai sus pomeniți. În originalul imaginii 34 acoperișul violet al unei case portocalii este reflectat în apă. Reflexul este alcătuit din zone tremurătoare de galben, care reprezintă lumina,

și de violet, care reprezintă umbra, rezultatul fiind o accentuare a vibrației reflexului. Dar forma acoperișului s-a pierdut; ceea ce rămîne este forma unei vibrații. Trebuie să ne dăm seama că pictorul avea datoria să renunțe la forma acoperișului, altfel ar fi oprit vibrația, vibrația ar fi încetat, și scopul pictorului ar fi dat greș. De fapt acei pictori care au asimilat vibrația impresionistă a luminii și au adăugat la aceasta un desen și un clarobscur tradiționale au pierdut totodată și forma și culoarea. Și totuși diviziunea culorilor este baza acelor „deformări" care sînt tipice pentru arta modernă și care au fost mai apoi adoptate de mulți pictori chiar și cînd nu folosesc diviziunea culorilor. Dar impresioniștii au fost cei dintîi care au simțit nevoia de a deforma pentru a găsi forma culorilor divizate, nevoie mai ușor de pus, în fapt, într-un cer, într-un rîu, într-o barcă, într-un copac, decît într-un chip omenesc. Iată una dintre rațiunile pentru care impresionismul s-a născut în pictura de peisaj, și doar mai tîrziu a fost aplicat chipurilor omenești.

Cînd diviziunea culorilor a fost adoptată, a fost schimbată și concepția asupra spațiului. Florentinii secolului al XV-lea au descoperit perspectiva și au folosit spațiul ca pe un gol în care să izoleze imaginea umană. Cu Leonardo și venețienii secolului al XVI-lea perspectiva aeriană devine complementul perspectivei liniare în scopul de a reprezenta un spațiu nu gol ci plin de atmosferă. Și întrucît atmosfera a devenit mai densă prin culori, se obține un efect tridimensional plin de nuanțe și mai bine legat cu suprafața. Atmosfera impresionistă, sugerată de vibrații de culori divizate și plină de reflexe de lumini, era motivul central al artistului, și de aceea accentua efectul suprafeței și diminua iluzia profunzimii. Ceea ce se datora unei intime coerențe a viziunii; dar mulți critici nu și-au dat seama că, confundînd pictura pe suprafață cu pictura superficială, au criticat pe impresioniști tocmai acolo unde trebuiau lăudați, pentru că nu există nici o lege estetică care să impună un efect tridimensional al picturii.

Scanned with OKEN Scanner

În sfîrşit chiar şi concepţia despre mişcare a fost cu totul nouă la impresionişti, întrucît, dată fiind originea picturii lor în reflexele luminii în apă, efectul întregului a fost de mişcare perenă, de vibraţie cosmică. Şi orice obiect static introdus din lipsă de atenţie în acea vibraţie distruge întregul efect. A realiza vibraţia cosmică a însemnat pentru ei dezvăluirea impresiei lăsată de acea energie care înseamnă viaţa naturii. Lumina vibrantă imprimată în fiece lucru reprezintă viaţă şi vigoare.

Pentru asta impresioniştii au dus forma picturală, adică forma culorii, la consecinţe extreme, nici măcar visate înainte de ei. Este adevărat că în anii lor tîrzii unii impresionişti s-au abandonat unei anume indeterminări de culoare, care devine colorism fără formă adecvată, şi cu efecte ceţoase care nu conving. Dar aceasta a semnat falimentul unor pictori, nu a impresionismului în perioada sa eroică, mergînd de la 1870 la 1880, manifestă, de exemplu, în picturile reproduse în ilustraţiile 34 şi 35.

Ilustraţia 34 reproduce *Corabia cu pînze la Argenteuil* de Claude Monet (1840—1926), pictată în 1875, în cea mai bună perioadă a activităţii pictorului. Cer şi apă sînt dominate de efervescenţa apusului, cu tonuri portocalii, galbene şi violete, vibrante prin abandonul păgîn într-o sărbătoare orgiastică, şi totuşi echilibrate de mulţimi de tonuri de verde şi de albastru. Barca, doar cu puţin în afara centrului picturii, zugrăvită într-un verde opac, aproape neutru, este pivotul jocului luminii, în vreme ce pe cer soarele, în ultimul său salut zilnic, îşi răspîndeşte tezaurul strălucitor al luminilor sale şi-l reflectă în apă. Barca, cu opacitatea sa, sugerează apropierea serii, liniştea de după sărbătoare. Excitarea creatoare a lui Monet este evidentă în culori divizate, în limpezimea paletei, ca şi în tuşeurile furioase ale penelului. El pare cufundat în mişcarea culorilor şi în vibraţia luminii; entuziasmul său este extrem, înminunarea naturii îl stăpîneşte. Şi totuşi nu e bucuros în mijlocul acestei risipe de bogăţii, simte sfîrşitul apropiat şi tocmai sentimentul surd de melancolie

Scanned with OKEN Scanner

este cel care rezultă din armonia culorilor şi din umanitatea naturii.

Accentul personal al lui Monet este simţul său de miracole ale naturii, dar prin nuanţele cromatice el reuşeşte ca pînă şi miracolele să devină naturale. Şi întrucît aspiraţia lui era să redea miraculosul, el a inventat tuşa impresionistă, nu numai prin diviziunea culorilor ci şi prin exprimarea directă a vibraţiei lucrurilor. Aceasta a fost o inovaţie foarte îndrăzneaţă, dar care a devenit necesară în reacţia sa împotriva modurilor tradiţionale ale picturii şi a deplinei încrederi în modul său de a se exprima, încredere neegalată de tovarăşii săi. Monet a fost de fapt cel care a început pictura în aer liber, fără măcar să se îngrijească s-o finiseze între zidurile unui atelier. Şi tocmai pentru asta el a fost recunoscut drept capul impresioniştilor. Oricum aceasta nu înseamnă că el ar fi cel mai mare între ei, ci numai că el a fost mai îndrăzneţ decît alţii în acea revoluţie a gustului. Artiştii mai mari sînt poate mai puţin îndrăzneţi decît Monet, mai puţin exclusivi, îşi creează stilul cu o minte mai comprehensivă, şi numai arar pun accentul pe miracolele naturii. În anii tîrzii, tot mai convins că vibraţia luminii e totul în artă, Monet a renunţat pînă şi la a sugera imagini şi spaţii şi a pictat anumite efecte ale negurii unde pînă şi lumina a sfîrşit prin a se rătăci. Şi atunci, fără să-şi dea seama, el şi-a făcut cea mai severă critică, întrucît dorinţa de succes şi nevoia de a-şi impune propriul său punct de vedere au secat acel prim izvor de spontaneitate şi inspiraţie care este gloria *Corabiei cu pînze de la Argenteuil*.

Ilustraţia 35 reprezintă *Oise lîngă Pontoise* de Camille Pissarro (1830—1903), zugrăvită în 1873. Pămîntul înflorit, apa, clădirea fabricii, cerul, fiece părticică de pînză, vibrează de lumina lui Pissarro. Dar tema picturii nu este numai vibraţia luminii, este şi o precisă construcţie spaţială în profunzimea de la primul plan la dreapta spre al doilea plan la stînga. Nu numai că pictorul pierde din vedere efectul suprafeţelor accentuînd orizontul şi

Scanned with OKEN Scanner

cerul, ba chiar pare că spaţiul depărtat se prăbuşeşte peste suprafeţe din cauza interesului pe care-l trezeşte. Tuşele sale impresioniste dezvăluie florile, reflexele în apă, clădirile, norii; totul este formă de lumină şi nu de lucruri. Dacă acest lucru apare mai evident în flori, raţiunea este că ele se găsesc în prim plan. Dar oriunde găseşti acea intensitate de culori, care îndeplinesc funcţia de lumină şi umbră. Contrastul între lumină şi umbră este mai puternic la Pissarro decît la Monet, şi pentru asta forma celui dintîi dobîndeşte un volum mai mare, o mai mare stabilitate, în perfectă coerenţă cu compoziţia, chiar dacă stabilitatea nu diminuează de fel vibraţia şi vitalitatea fiecărui lucru din natură; numai acea vibraţie este mai lentă şi mai amplă, se răspîndeşte în construcţia însăşi a picturii.

Ochiul lui Pissarro este mai puţin excitat şi contemplaţia naturii este mai calmă; chiar dacă o sugerare a dramei nu lipseşte totdeauna pentru a da vitalitate imaginilor, sensul realităţii predomină. Pissarro nu stă să caute miracole în natură. Credea că întreaga natură este o minune şi că minunea minunilor e viaţa de fiece zi. El e în acelaşi timp mai mult sau mai puţin realist decît Monet: dacă menţine în picturile sale prospeţimea primei impresii, a elaborat-o dealtminteri cu grijă pentru a o transforma în unitatea efectului pictural, aşa că uneori a fost mai departe de natură. Tocmai pentru asta el a realizat construcţia îngrijită a picturilor sale, volumul maselor sale de culoare, şi în sfîrşit strălucirea culorii sale care uneori este neînvinsă.

Pissarro a fost adesea acuzat de prozaism şi subiectele sale sînt de fapt prozaice. Dar poezia lui Pissarro există în forma sa, în lumina sa, în culoarea sa. Poate că nimeni nu l-a întrecut în devoţiunea lui faţă de natură, şi în simţul vitalităţii sale, pentru că natura era pentru el o problemă de încredere, un principiu moral. Credea că societatea vremii sale e coruptă, că ar fi o nenorocire care trebuie ocolită, şi a găsit în contactul zilnic cu natura dreptul la libertate şi umanitate. Şi tocmai această credinţă dă viaţă peisajelor sale.

Scanned with OKEN Scanner

Capitolul al optulea

FRUMUSEȚEA FIZICĂ ÎN ETAPA MODERNĂ

36. Adolphe Bouguereau, *Nimfele și satirul*, 1873
37. Henri de Toulouse-Lautrec, *Cha-U-Kao*, 1895
38. Auguste Renoir, *Femeie care se scaldă*, 1874–75
39. Vincent Van Gogh, *Arleziana*, 1888

Nimfele și satirul de Bouguereau (1825—1905) a fost pictat în 1873, chiar la începutul mișcării impresioniste și este un perfect exemplu pentru acea concepție academică a formei distruse de impresionism. Scopul lui Bouguereau a fost să realizeze o frumusețe clasică. Despre această pictură Frank Crowninshield a scris în 1943: „Nimfele au fost concepute așa cum poeții clasici — să zicem Ovidiu — le-ar fi închipuit, deși puțin imaterializate din pricina strălucirii lor alb-perlate". Acum luați seama la concepția clasică a formei lui Rafael sau Ingres și veți înțelege numaidecît că forma lui Bouguereau nu reprezintă frumusețea. Scopul acestei „frumuseți" este să fie plăcută, dar în această pictură nici măcar plăcerea nu a fost atinsă, deoarece ca să-ți placă un lucru trebuie să fie viu. Se văd în tablou cîteva nuduri pictate după scheme formale învățate, și fără nici o sensibilitate pentru frumusețea nudului. Sînt abstracțiuni lipsite de sentimentul realității și de ideal artistic. Sentimentul realității ar fi trebuit să determine forma individuală a modelelor, dar Bouguereau nu s-a îngrijit de asta, atent să demonstreze că el știa să

Scanned with OKEN Scanner

corecteze realitatea în scopul de a obţine frumuseţea ideală. Pe de altă parte idealul artistic al frumosului ar fi accentuat prezentarea formelor frumoase, dar Bouguereau vroia cu dinadinsul să istorisească o poveste, povestea cîtorva femei goale care se distrează căutînd să silească un satir să facă baie. Şi ca să ilustreze această povestire el a pictat sugestiv cîteva dosuri bine rotunjite, piepturi înfloritoare şi braţe netede. El a sacrificat arta, nu numai idealul frumuseţii, pentru că vroia să fie pe placul acelora care erau lipsiţi fie de valori ideale fie de o senzualitate sănătoasă.

Deşi toate astea apar evidente, pictura a fost de curînd lăudată pentru că „trupurile, feţele, mîinile şi picioarele sînt un miracol de desen şi de formă". Priviţi din nou madonele lui Rafael şi Ingres, şi luaţi seama la cît sînt de solid construite, chiar dacă se sprijină pe nori. Nimfele lui Bouguereau nu sînt aşezate pe pămînt şi sînt prin urmare complet lipsite de orice calitate plastică care cere ca un obiect să fie bine implantat într-un loc dat. Bouguereau poate fi apărat spunîndu-se că el dorea să reprezinte figurile în mişcare, dar ajunge să privim *Cristos încoronat cu spini* al lui Tiţian ca să înţelegem ce înseamnă mişcarea în pictură şi să vedem că nimfele lui Bouguereau nu numai că sînt lipsite de mişcare dar se şi mulţumesc să ia poze în afara echilibrului pentru a sugera mişcarea. Dealtfel aici nu e nici un fel de simţ al spaţiului, şi peisajul din jurul figurilor este numai o culisă pentru o comedie de mîna a treia. Fără îndoială Bouguereau a crezut că zugrăveşte idealul frumuseţii, al plasticii, al mişcării şi al spaţiului, dar nu au rezultat de aici decît nişte sărmane surogate artificiale. De ce? Pentru că zugrăvind frumuseţea a fost abătut din drum de dorinţa de a reda farmece echivoce, şi calităţile plastice au fost viciate de rafinamente artificiale, şi mişcarea a fost sacrificată dorinţei de a etala părţile sugestive ale trupurilor, şi spaţiul a fost distrus pentru a scoate mai în evidenţă figurile.

Scanned with OKEN Scanner

Adolphe Bouguereau, profesor la Academia de Belle Arte din Paris din 1876 încoace, a avut o carieră academică norocoasă. Fie în învăţămînt, fie în operele sale, a repetat ceea ce învăţase de la confraţi şi de la maeştrii academiei, răspîndind minciuni socotite adevăruri în scopul de a fi pe placul unui public cu gustul strîmb.

Nu ar fi fost necesar să vorbim de el şi nici să-i reproducem vreo operă, dacă *Nimfele şi satirul* nu ar fi obţinut de curînd un răsunător succes de public la New York; ceea ce demonstrează cît de primejdios este încă gustul academic al lumii.

Femeia care se scaldă al lui Renoir (1841—1919) a fost pictată un an sau doi după *Nimfele şi satirul* de Bouguereau. Pictura lui Renoir este o mare operă de artă, o operă de reală frumuseţe, creată din noi izvoare, din sentimentul şi fantezia artistului. Încă de la prima privire ne dăm seama că nudul este plin de viaţă, că este adică realist, că pictorul nu ascunde nici măcar o cută a pielii de la locul său cuvenit, şi e în acelaşi timp un ideal de monumentalitate şi de radioasă aparenţă.

Fără îndoială aceasta este una dintre cele mai pline de glorie creaţii ale lui Renoir din prima sa perioadă de impresionist, şi are ca temă frumuseţea. Şi totuşi dacă noi socotim Madona lui Rafael ca prototipul frumuseţii clasice, trebuie să admitem că frumuseţea la Renoir nu este de loc clasică.

Raţiunile diferenţei de frumuseţe între opera lui Rafael şi cea a lui Renoir sînt infinite. Dar două raţiuni vor fi suficiente pentru a limpezi diferenţa: una este tradiţia vizuală diferită, cealaltă idealul diferit a celor doi pictori.

Pentru a înţelege forma lui Renoir este necesar să ne amintim că încă de la pictura veneţiană din secolul al XVI-lea forma este socotită nu ca închisă şi izolată de atmosfera înconjurătoare, ci ca deschisă şi cufundată în atmosferă. Pentru asta forma este obţinută nu modelînd în clarobscur, ci prin efectul de lumină şi umbră pe obiectul zugrăvit. Această concepţie a formei deschise a fost dezvoltată în lungul secolelor şi a devenit comună pic-

Scanned with OKEN Scanner

torilor din secolul al XVII-lea pînă în al XIX-lea şi prin contribuţia picturii de peisaj.

Constable a spus că nu a văzut vreodată în timpul vieţii sale un lucru urît pentru că, oricare ar fi forma unui obiect „lumina, umbra şi perspectiva îl fac totdeauna frumos". Acesta a fost crezul multor pictori buni din secolul al XIX-lea ca şi al lui Renoir. În *Femeia care se scaldă* a lui Renoir principiul peisagistic al lui Constable devine un principiu de frumuseţe feminină. De aceea atît figura cît şi fundalul participă la acţiunea luminii şi umbrei, nu există aici o figură izolată de fundal, ci figură şi fundal constituie o unitate de stil. Frumuseţea picturii este datorată acestui efect şi nu imaginii umane în ea însăşi.

Ideea frumuseţii la Rafael constă în alegerea elementelor naturii pentru a le recompune într-un tot organic. Idealul lui Renoir a fost şi el o alegere, nu între elementele naturii, ci între cele ale picturii, potrivit sensibilităţii sale pentru tonul culorilor. De aceea a putut urma varietatea naturii, netulburat de dorinţa unor forme regulate aşa cum o simţise Rafael.

Cîţiva ani după ce a pictat *Femeia care se scaldă* Renoir a scris că tot ceea ce e frumos este şi neregulat: doi ochi, cînd sînt frumoşi, nu sînt niciodată perfect regulaţi. Nici un nas nu e frumos cînd este desenat exact la mijloc, deasupra gurii. O felie de portocală, frunzele unui copac, petalele unei flori, nu sînt niciodată identice: frumuseţea, oricare i-ar fi tipul, îşi găseşte graţia în varietate. Natura are oroare de gol ca şi de regularitate. Pentru aceste raţiuni nici o operă de artă nu poate fi numită astfel dacă nu este creată de un artist care crede în neregularitate şi înlătură cu înverşunare orice formă prestabilită. Regularitatea, ordinea, dorinţa de perfecţiune (care este totdeauna o falsă perfecţiune) distrug arta. Singura cale pentru a menţine gustul în artă este să facem artiştii şi publicul să înţeleagă importanţa iregularităţii. Neregularitatea este baza întregii arte[1].

[1] L. VENTURI, *Les Archives de l'Impresionnisme*, 1939, p. 128.

Scanned with OKEN Scanner

Privind *Femeia care se scaldă* putem înţelege cu uşurinţă cum a devenit neregularitatea frumuseţe la Renoir, şi cum i-a fost lui posibil să urmeze cu libertate şi fineţe fiece varietate de lucruri şi fiece nuanţă de lumină. Totul zîmbeşte în pînza lui Renoir şi zîmbetul este expresia spontană a unei fericite aderenţe la natură şi la viaţa sa fremătătoare. Aceasta este frumuseţea, individuală şi universală totodată, a artei lui Renoir.

Dar există ceva mai mult în frumuseţea picturală a tabloului lui Renoir. Simţul său de frumuseţe universală a cerut o finisare mai puţin precisă decît la Rafael. Simţul monumentalităţii sale nu a fost exprimat prin linii de contur ca la Rafael, ci prin volumul trupului. Nedeterminarea temei, căci nu e vorba nici de o nimfă, nici de o Madonă, ci numai de un nud de femeie, a eliberat fantezia lui Renoir de orice limitare externă arheologică sau istorică şi i-a îngăduit să gîndească în termeni de frumuseţe eternă. În sfîrşit, această frumuseţe eternă nu a fost nici mai mult nici mai puţin decît intima mîngîiere a luminii create de Renoir, răspîndită pe locurile pămîntului.

Renoir a dus o viaţă de boem, deşi în ultimii ani bogăţii şi faimă l-au copleşit. De tînăr, adesea rătăcea pe străzile din Montmartre, vechiul centru parizian al vieţii artistice, rău îmbrăcat, distrat, visător, absolut neştiutor de ceea ce se întîmpla în jurul lui. Mişcările sale erau repezi ca şi paşii săi, dar în ciuda agitaţiei exterioare spiritul era calm. În vreme ce picta el cînta cu voce joasă melodii vesele compuse de el însuşi. O tînără femeie îndrăgostită de el l-a descris ca pe „un biet băiat, un trup fără suflet" atunci cînd nu picta. Mulţi cred că senzualitatea lui voluptoasă i-a trezit geniul. Este legendară admiraţia sa pentru sînul femeilor, şi el însuşi a observat într-o zi: „Dacă Dumnezeu n-ar fi creat o astfel de frumuseţe, eu n-aş fi devenit niciodată pictor". Uneori picta flori, în vreme ce studia nudul unui model, şi între altele împrumuta tonurile carnaţiei de la un buchet de trandafiri.

Scanned with OKEN Scanner

Atracţia femeilor sale este cu siguranţă datorată sensibilităţii sale, dar mintea sa vagabondă, cea a extravaganţelor şi a visurilor cu ochii deschişi, a mers dincolo, pînă la a atinge o graţie a sa proprie, adică graţia artei. Totul zîmbeşte în picturile sale: ochii unei femei ca şi hainele pe care le îmbracă, un copac ca şi un rîu, lucrurile însufleţite ca şi lucrurile neînsufleţite. Este un zîmbet de simpatie şi de participare la viaţa cosmică, şi aceasta este măreţia artei lui Renoir.

În capitolul VI examinăm o pictură de Toulouse-Lautrec, destul de apropiată de o ilustraţie şi avem prilejul să atragem atenţia asupra personalităţii artistului şi asupra evidentei legături între arta şi viaţa acestuia. În imaginea 37, reprezentînd-o pe *Cha-U-Kao* o femeie clovn, putem vedea şi mai bine cum caracterul ilustrativ nu răpeşte nimic din perfecţiunea artei. Dar scopul este diferit: imaginea 30 reprezintă o scenă ce ilustrează viciul, în vreme ce în imaginea 37 tema e frumuseţea. Este un tip de frumuseţe total diferit de cel pe care-l găsim în operele lui Rafael, Ingres şi chiar Renoir. Şi totuşi este frumuseţe.

Pentru a înţelege complet calitatea acestei picturi ar fi bine să ne amintim ce scria Baudelaire în 1855 despre unele imagini de femei ale lui Delacroix. „S-ar zice că ele trădează cu ochii lor un secret dureros care nu poate fi ţinut ascuns în ciuda celei mai abile disimulări. Paloarea lor pare să destăinuie luptele lăuntrice. Astfel de femei, bolnave la inimă şi la minte, poartă în ochi umbrele negre ale febrei sau ale anormalei fosforescenţe ale bolii lor, şi în privirile lor intensitatea supranaturalului". Acesta era idealul romantic al frumuseţii feminine în 1855. Acum căutaţi să vă transportaţi în 1895 cînd Toulouse-Lautrec a zugrăvit această imagine, la acel sfîrşit de secol socotit vesel (şi nu era vesel de loc), plin de incertitudini, de nemulţumire, în căutarea unei evadări în furia desfătărilor.

Boala de care vorbea Baudelaire în 1855, trecuse în 1895 mai departe şi devenise o boală fizică mai degrabă decît romantică. Forţa sa morală,

Scanned with OKEN Scanner

dacă boala trupului și sufletului poate fi numită o forță, se găsește în nemiloasa expunere a ei însăși și în lipsa totală de ipocrizie socială sau morală. S-a spus adesea că ipocrizia este omagiul adus de viciu virtuții. Între anii 1890 și 1900 viciul nu și-a dat osteneală să aducă omagiul virtuții; era sigur de sine însuși și se expunea deschis, pretinzînd virtuții sinceritate. Toulouse-Lautrec a fost în stare să vadă sinceritatea în dansatoarele și clovnii de la Moulin Rouge în ciuda aparenței lor echivoce, și le-a zugrăvit cu o participare spontană la viața și timpul lor. Dealtfel a iubit artificialitatea lor și ciudățenia lor, transformîndu-le în frumusețe fizică. Costumul lui *Cha-U-Kao* și rolul Pierettei pe care-l joacă accentuează artificialitatea; și linia lui Toulouse-Lautrec, nervoasă și incisivă, era perfect adecvată pentru a reda această artificialitate.

Impresioniștii în general, și Renoir în special, au menținut totdeauna echilibrul între naturalețe și artificialitate, între imaginile obiective și stilul subiectiv. Dar post-impresionismul, căruia îi aparține Toulouse-Lautrec, a ales cu predilecție artificialitatea și subiectivismul. Fiind un clovn, *Cha-U-Kao* își găsește naturaletea în artificialitatea sa, și acest acord imposibil este un miracol al artei, de unde rezultă perfecta naturalețe a frumuseții artificiale a femeii nu numai a stilului și grația excepțională a imaginii, a liniilor sale de neconfundat, a costumului său ciudat, a accentelor comice și a ambianței teatrale. Toate aceste calități pot fi rezumate într-o anume ușurință a tușei, care este calitatea intimă a fanteziei creatoare a lui Toulouse-Lautrec, unde motiv și formă își găsesc perfecta lor unitate.

Vincent Van Gogh (1853—90) s-a născut în Olanda, fiu al unui pastor protestant de la care a moștenit o mare dorință de a predica, oricare ar fi lucrul de care s-ar fi ocupat: afaceri, religie, reformă socială, viață particulară și artă. Acest zel reformator a fost, fără îndoială, rațiunea imensei diferențe între stilul lui Van Gogh și arta franceză a vremii sale, care din evitarea oricărei predici își

Scanned with OKEN Scanner

trage unul din farmecele sale cele mai de seamă. A predica în artă este totdeauna semn de prost gust, dar energia infinită a lui Van Gogh şi sincera sa umilinţă au învins orice stîngăcie. Avea un spirit apt de sacrificu, gata să adore tot ce iubea: ţăranii şi copacii ca şi pe maeştrii săi. Uneori scrupulozitatea sa în desen l-a făcut să acorde prea multă atenţie amănuntelor; sentimentul său era exagerat mai degrabă decît delicat; iar sentimentalismul său s-a exprimat adesea cu turbulenţă, dar şi turbulenţa a sfîrşit în liberă fantezie. Atunci şi-a găsit seninătatea în culori şi forme care ar fi fost arbitrare dacă n-ar fi fost impregnate de emoţiile sale excesive.

Cîtă vreme Van Gogh a rămas în limitele educaţiei sale olandeze, tradiţionale şi academice, emoţiile sale nu şi-au găsit o perfectă expresie artistică. Dar după ce s-a stabilit la Paris, în 1886, patru ani înaintea morţii sale, a înţeles semnificaţia impresionismului, folosirea culorilor sale, forma sa adecvată efectelor de culoare. De atunci a renunţat să predice în pictură despre probleme sociale, şi a redus la motive subiectele sale, la motivele viziunii sale. Dar după un an de căutări în lumea impresionistă, trece mai departe. A simpatizat cu tendinţa lui Gauguin spre simplificarea formei şi reducerea efectelor de lumină pentru o compoziţie alcătuită din zone de culori. Această simplificare a fost numită „simbolism". Formele şi culorile nu au mai fost imaginate ca reprezentînd o impresie a naturii, ci exprimînd o „stare sufletească". Au devenit simbol de emoţii generalizate, care exclude amănuntele, şi poate deveni o operă de artă numai cînd artistul îi imprimă emoţia sa concentrată. Emoţiile lui Van Gogh erau de factură eroică, şi simplificarea formelor şi a culorilor sale a însemnat o concentrare de expresie. Între altele a iubit culorile pure şi intense cu o astfel de credinţă senzorială încît expresia lui a cîştigat în evidenţă şi în energie potenţială.

În ultimii săi ani o asemenea concentrare de expresie a absorbit complet sentimentul său creştin şi umanitar, dînd naştere unei forme de extremă

Scanned with OKEN Scanner

vitalitate tocmai pentru că în orice tuşă a penelului său era conţinut întreg crezul său.

De unde măreţia sa, diferită de cea a oricăruia din contemporanii săi. În arta sa a lipsit echilibrul care a înlesnit amabila naturaleţe a lui Renoir sau puterea intelectuală a lui Cézanne, dar el a dus gustul impresionismului şi simbolismului la consecinţe atît de extreme că a descoperit o lume nouă pentru artă. Firește, operele sale concretizează în general o frumuseţe morală, mai degrabă decît una fizică. Dar în imaginea 39 se poate vedea cum Van Gogh a realizat şi un gen al său de frumuseţe fizică. Este o frumuseţe mult diferită de cea a lui Rafael, chiar mai depărtată decît a lui Renoir sau Toulouse-Lautrec. Nu are nici atracţia păgînă a lui Renoir, nici nota ciudată a lui Lautrec; fără a fi o Madonna sau o Sfîntă această frumuseţe conţine totuşi un sentiment creştin. Nu e nici nud, nici paiaţă, ci o ţărancă în costumul său din Arles. Stă la o masă, pozînd simplu pentru portretul său. Motivul e natural, aparţine vieţii zilnice a unei ţărănci, şi dragostei pentru fiinţele umile, dragoste esenţial creştină.

Viziunea lui Van Gogh a fost mai abstractă decît cea a oricărui artist dinaintea lui şi după Evul Mediu. Nici relieful plastic nici volumele cromatice nu-l interesează: numai zonele plate de culoare. Relaţia lor cu lumina şi umbra este mai indirectă. Armonia lor este bazată pe contrastul de culori şi acest contrast stă mai ales în albastrurile rochiei şi ale părului pe fondul galben. Armonia de culori fără lumini şi umbre fusese părăsită încă din secolul al XV-lea. Este necesar să ne întoarcem la Simone Martini ca să găsim o armonie de calitate a culorilor, fără nici un interes pentru efectele de lumină. Simone foloseşte fondul de aur, simbol al Paradisului. Van Gogh foloseşte un galben care ar putea fi zugrăveala unui zid, şi de aceea rămîne în limitele experienţei sale reale. Dealtfel, chiar dacă culorile sale sînt armonizate fără să ia seama la efectul de lumină, seculara experienţă de lumină şi um-

Scanned with OKEN Scanner

bră nu trecuse zadarnic în vreme ce Simone Martini nici măcar nu o visa. Aşadar, calităţile culorilor lui Van Gogh sînt distribuite în acele locuri unde au o funcţie simbolică de lumină şi de umbră. Pieptarul alb şi rochia albastră a *Arlezienei* au această funcţie.

Frumuseţea acestui portret de femeie, cu forma sa construită în zone de culori, stă tocmai în culorile sale. Dar această viziune abstractă de zone de culori, realizează din plin o imagine naturală şi ne convinge că imaginea naturală şi viziunea artistică s-au născut odată. Artistul a creat o nouă viziune a realităţii, diferită de ceea ce vedem noi, dar mai convingătoare poate decît realitatea însăşi, cu care coincide la infinit. Aceasta e frumuseţea fizică a imaginii şi valoarea sa de artă absolută.

Scanned with OKEN Scanner

Capitolul al nouălea

FRUMUSEȚEA MORALĂ ÎN ETAPA MODERNĂ

40. Honoré Daumier, *Don Quijote și catîrca moartă*, 1868
41. Paul Cézanne, *Jucători*, 1890–92
42. Paul Cézanne, *Golful Marsiliei*, 1883–85
43. Paul Cézanne, *Natură moartă*, 1895–1900
44. Vincent Van Gogh, *Odaie de dormit la Arles*, 1889
45. Georges Rouault, *Bătrîna paiață*, 1917
46. Georges Rouault, *Crucificarea* 1939

În capitolul V am arătat cum a trecut realismul luministic al secolului al XVII-lea dincolo de reprezentarea lucrurilor pentru a descoperi sufletul omenesc. Pictura a devenit astfel mai abstractă și a transformat aspectele fizice ale realității în efecte de lumină, în care s-a concentrat atenția pictorilor. Frumusețea fizică a trupurilor și a compozițiilor a fost neglijată cu scopul de a se atinge un nou gen de frumusețe, frumusețea sufletului, frumusețea morală așadar.

Mai tîrziu, în secolul al XIX-lea, ilustratori ca Goya, Courbet și Toulouse-Lautrec (discutați în capitolul VI) au înfăptuit o anume frumusețe morală în picturile lor, folosind un stil luministic pentru a exprima în termeni de artă convingerile lor politice sau sociale. Cam în aceeași perioadă unii pictori de peisaj (descriși în capitolul VII), urmînd tot stilul luministic, au transformat aparența fizică a naturii cu o libertate de fantezie

Scanned with OKEN Scanner

necunoscută înainte de ei, şi şi-au conceput peisajele ca „stări sufleteşti". Nu numai atît, ei au concretizat şi noi efecte de lumină în pictură, folosind unele culori ca lumină şi altele ca umbre, independent de gradaţiile de alb, gri şi negru (care nu sînt culori), astfel că au identificat efectul de lumină cu efectul de culoare.

O astfel de dezvoltare extraordinară a stilului luministic a adus cu sine necesitatea de a transforma frumuseţea fizică şi de a-i da un rol secundar (vezi capitolul VIII), de unde a luat naştere o nouă eră a frumuseţii morale.

Întîiul pictor care a realizat acest nou gen de frumuseţe morală a fost Honoré Daumier (1808—79), din ale cărui lucrări, una din capodoperele sale, *Don Quijote şi catîrca moartă* este reprodusă în imaginea 40. Este o acuarelă pictată în 1868 pentru Daubigny, cunoscutul pictor de peisaje.

Daumier fusese în cea mai mare parte a vieţii sale un caricaturist în litografie şi xilografie şi viguroasele sale caricaturi de figuri politice şi evenimente sociale i-au adus mare faimă. Mai presus de toate, el a fost un ilustrator, şi după Goya, cel mai mare ilustrator al întregului secol al XIX-lea. Dar în a doua parte a vieţii, interesul său pentru caricatură a pălit în favoarea picturii. A pierdut astfel marea popularitate de caricaturist, fără a dobîndi recunoaşterea măreţiei sale ca pictor. A pictat în primul rînd pentru plăcerea lui însuşi şi a cîtorva prieteni intimi care-i apreciau arta; deşi foarte sărac, îi plăcea să picteze liber, fără nevoia compromisurilor — ceea ce a fost lucru excepţional chiar şi pentru vremea lui. Firește, multe din subiectele picturilor sale conţin elemente ilustrative. Tabloul reprodus în imaginea 40 ilustrează *Don Quijote*-le lui Cervantes. Dar nimic din genul ilustrativ nu rămîne pentru că forma lui Daumier a mers mult mai departe decît pura reprezentare a unei povestiri speciale, şi şi-a obţinut independenţa identificîndu-se cu idealul artistului.

Scanned with OKEN Scanner

Sus, dincolo de carcasa osoasă a catîrcei moarte, lîngă dolofanul Sancho, prelungit din forma catîrcei sale, apare Don Quijote cu lancea ţintită spre cer. Cîteva linii întrerupte, cîteva accente în tonuri vineţii ca vinul, de albastruri, de griuri, de brun ajung pentru a te face să simţi sublima însingurare a eroului. Orice formă omenească pare că vrea să se sustragă acestei lumi de simboluri abstracte, fără a fi pierdute intensitatea şi naturaleţea vieţii: simbolurile, în afara oricăror asociaţii cu forme cunoscute, exprimă o lume de fantezie, de libertate, de aspiraţie ideală, de demnitate eroică, şi constituie cel mai frumos vis pe care Don Quijote l-a visat vreodată, apoteoza eroului popular, ridicat de la comic la sublim.

În ciuda inspiraţiei oferită de romanul lui Cervantes nici o operă de artă nu e mai puţin ilustrativă ca această acuarelă. Diferite elemente ca arma satirei, entuziasmul pentru idealul eroic, familiaritatea cu temele populare adună laolaltă pe pictor şi pe scriitor. Şi totuşi există o mare distanţă între cei doi. Don Quijote-le lui Daumier este o pură creaţie a romantismului, care exprimă noua identificare a grotescului şi sublimului, şi vede în aventurier mai cu seamă martirul idealului. De unde un zel, o seriozitate. Putem să observăm cît îi datorează Daumier lui Goya ca iniţiator al stilului romantic în pictură, creator de simboluri care identifică popularul şi sublimul. Dar în acelaşi timp trebuie să înţelegem că această concepţie romantică a lui Don Quijote, proprie lui Daumier, nu numai că este realizată în mod perfect şi personal, ci este dotată cu o astfel de forţă vitală pe care şi acum o simţim ca a noastră şi atinge o formă care merge dincolo de Goya în eliberarea de naturalism şi în crearea unui stil pictural mai pur şi mai coerent.

Stilul lui Daumier, bazat pe efectul de lumină şi umbră, aparţine aceleiaşi tradiţii a lui Goya şi Rembrandt, dar pentru noua concepţie a finitului, efectul lui *Don Quijote şi a catîrcei moarte* este mai mult sugerat de desen decît determinat de culoare. Desenul este cînd întrerupt, cînd sub-

Scanned with OKEN Scanner

liniat, în altă parte pierdut în semitonuri; este un desen deschis, mereu susceptibil de variaţii atmosferice, un desen de colorist, nu cu contururile închise ale plasticii. Contemporanii lui Daumier şi-au dat seama că desenul său era spontan colorat şi evoca idei de culori, unde strălucirea luminilor şi profunzimea umbrelor erau trainic împletite. Urmărind logica, toate acestea par paradoxale, dar sentimentul şi fantezia au o coerenţă proprie, care este paralelă cu gîndirea logică fără să se identifice cu ea. Trebuie să observăm că forma plastică, coloritul sau desenul sînt în artă un *mod de a simţi,* care se schimbă după timp, loc şi indivizi. Există un mod de a simţi desenul care sugerează culoarea, sintetizat în lumini şi umbre, schematizat în alb şi negru; după cum există un mod de a simţi desenul ca un contur care se extinde gradat pentru a transforma suprafaţa în relief. Cel dintîi duce la forma picturală: al doilea la forma plastică. Cel dintîi este modul lui Daumier, ca şi al lui Tiţian, Rembrandt şi Goya. Aşadar Daumier desenatorul a realizat perfect sensul său de culoare în desenele sale şi a iniţiat un nou tip de viziune artistică care a contribuit mult la dezvoltarea artei moderne.

Dinaintea operei lui Daumier simţim că linia sa întreruptă şi idealul său de popular-sublim nu sînt decît două aspecte ale aceleiaşi realităţi artistice şi că unitatea lor este unitatea de conţinut şi de formă, efectul magic al unei frumuseţi morale create de o artă absolută.

Cine încearcă să personifice frumuseţea morală în arta modernă dă peste Paul Cézanne (1839—1906). Este într-adevăr greu să găseşti în întreaga istorie a artei un pictor căruia să-i fie mai străină aşa-zisa frumuseţe fizică şi care să aibă un stil care să meargă dincolo de orice experienţă a realităţii şi în acelaşi timp să interpreteze atît de profund lucrurile naturii. Nu fără motiv atîţia artişti vreme de aproape cincizeci de ani au văzut lumea cu ochii lui Cézanne. Şi totuşi, în ciuda unei experienţe de ani în arta abstractă, sîntem şi acum nesiguri dacă să-l socotim pe Cézanne un

Scanned with OKEN Scanner

realist sau un pictor abstract. Adevărul este că arta sa, ca dealtfel orice artă adevărată, cuprinde în sine realitate şi abstracţiune. Se poate chiar imagina, pentru a urmări mai bine procesul său creator, o călătorie făcută cu propriul său simţ al realităţii, care a fost un simţ al culorii, printre emoţiile sale subiective, pînă la a atinge construcţia de forme abstracte, călătorie de la concret la abstract, de la culoare la formă, de la senzaţie la inteligenţă. Astfel pictorul domină senzaţii şi emoţii. Dar această călătorie fără întoarcere nu şi-ar avea scopul, pentru că scopul artistului este interpretarea realităţii, de unde şi necesitatea întoarcerii la natură. El trebuie să imprime obiectelor realităţii senzaţiile şi emoţiile sale; şi formele abstracte vor să accentueze ceea ce există esenţial în natură. Dacă prin urmare călătoria de întoarcere este făcută, rezultă de aici o a doua natură, care este natura artei.

Toate acestea le găsim în picturile lui Cézanne, şi la fel şi în scrisorile sale.

„O vie senzaţie a naturii — şi a mea este neîndoielnic vie — este baza necesară pentru orice concepţie artistică, de care depind măreţia şi frumuseţea operei de înfăptuit." „Pictorul trebuie să se dedice cu totul studiului naturii . . . Nu eşti niciodată prea scrupulos, prea sincer, sau prea supus naturii." El insistă pe „ideea" atît de sănătoasă, reconfortantă şi singura dreaptă, a dezvoltării artei prin contactul cu natura. Acest contact cu natura este bazat pe senzaţia culorii. „Eu sînt foarte explicit: — o impresie optică este primită de organul nostru vizual care ne permite să clasificăm drept lumină, semiton sau sfert de ton suprafeţele reprezentate de senzaţiile de culoare. Lumina în sine nu există pentru pictor. Atîta vreme cît sîntem siliţi să plecăm de la negru la alb, şi deoarece cea dintîi din aceste abstracţiuni este un sprijin atît pentru ochi cît şi pentru minte, rămînem confuzi fără a reuşi să ne stăpînim pe noi înşine, să ne *posedăm pe noi înşine*". Putem domina viziunea numai prin senzaţiile de culoare, care pe de altă parte sînt un simplu resort pentru

Scanned with OKEN Scanner

emoţie, pentru că „abia începeţi să vă simţiţi voi înşivă, şi sentimentul vostru în sfîrşit se va ivi şi-şi va cîştiga locul său sub soare".

Pentru a fi exprimată, emoţia trebuie să fie dominată de „buna metodă a construcţiei". „Trataţi natura ca cilindri, sfere, conuri, totul în perspectiva ce se cuvine, astfel încît fiece parte a unui obiect ori a unui plan să fie îndreptată spre un punct central. Liniile paralele la orizont exprimă o lărgime, care e un aspect al naturii, sau, dacă vreţi, al spectacolului pe care tatăl atotputernic, eternul Dumnezeu, îl aşterne dinaintea ochilor noştri. Liniile perpendiculare la orizont reprezintă profunzimea. Dar, pentru noi oamenii, natura este mai mult în profunzime decît în suprafaţă, de unde şi necesitatea de a introduce în vibraţiile noastre luminoase, reprezentate de roşuri şi galbenuri, o suficientă cantitate de albastru pentru a da impresia atmosferei."[1]

Chiar prin cuvintele sale Cézanne redă cu limpezime procesul său creator: de la senzaţia culorii trece prin emoţia sa pentru a ajunge în sfîrşit la construcţia geometrică a naturii bazată pe cilindru, sferă sau con, dispuse în perspectivă. Dar cînd această construcţie este înfăptuită trebuie să le dea viaţă cu lumini vibrante de roşuri şi galbenuri în contrast cu umbrele albastre. Astfel ciclul pictural este închis.

Putem acum înţelege mai bine raportul lui Cézanne cu impresionismul. La începutul procesului său creator stă senzaţia culorii, ca şi la impresionişti; ba chiar şi reacţia sentimentului şi realizarea contrastului de lumini roşii şi galbene şi de umbre albastre sînt în totalitate impresioniste. Ceea ce a lipsit impresioniştilor a fost momentul intermediar al construcţiei şi al idealului geometric, unde potenţa intelectuală a lui Cézanne şi-a găsit elementul esenţial al stilului său, concepîndu-l ca pe un schelet pentru a-şi susţine şi a-şi ordona sensibilitatea. Şi din pricina acestui schelet el a fost în

---

[1] PAUL CÉZANNE, *Scrisori*, 1904: 25 ianuarie, 15 aprilie, 26 mai, 9 şi 23 decembrie, 1906; 13 septembrie.

Scanned with OKEN Scanner

stare să dea emoţiilor sale o formă simplificată şi o independenţă faţă de natură, necunoscute mai înainte. Acel schelet a funcţionat ca un principiu de distincţie între opera de artă şi natură, de unde şi libertatea sa de fantezie. Şi în acelaşi timp, prin abilitatea sa de a convinge spectatorul de naturaleţea imaginii sale, a creat o lume aparte, o lume vie, paralelă cu natura dar nu identică cu ea — lumea artei.

Succesul universal al artei lui Cézanne depinde de faptul că fie abstracţiunea, fie naturaleţea sa coincid cu cele mai bune concluzii ale teoriei moderne despre artă. Ideea de artă a avut de trecut mai multe obstacole prin secole înainte de a-şi găsi drumul spre un adevăr convingător. Mai întîi s-a spus că este o imitaţie a naturii: mai tîrziu s-a înţeles că este o creaţie a omului. Dar mulţi pictori au rămas legaţi de ideea de imitaţie, în vreme ce independenţa lui Cézanne faţă de orice imitaţie a naturii este prea vădită. Admis fiind caracterul creator al artei, senzaţia a fost neglijată şi atenţia purtată asupra unei construcţii mentale aproape de loc independente faţă de senzaţie; dar construcţia mentală a lui Cézanne a fost în schimb numai scheletul unei imagini vii, vii deoarece era impregnată de senzaţii. Fantezia a fost mai apoi concepută ca instrumentul esenţial al artei, chiar ruptă de oricare aparenţă de realitate; dar Cézanne a folosit puternica sa fantezie pentru a surprinde aspectul etern al naturii. În cele din urmă aspectele religios, moral, politic şi în general ilustrativ ale artei, au fost dezvoltate pe cheltuiala autonomiei faţă de ea, de unde importanţa dată subiectului; dar Cézanne, plecînd de la senzaţie, a distrus radical orice subiect creînd o formă pe potrivă cu lumea sa de a simţi şi cu nimic altceva. Acestea sînt raţiunile pentru care arta lui Cézanne este socotită de cincizeci de ani o artă pură şi absolută.

Cum s-a realizat procesul creator al lui Cézanne poate fi arătat sumar prin trei exemple.

Jucătorii este o compoziţie de figuri. Structura formelor, bazată pe compoziţia maselor de culoa-

Scanned with OKEN Scanner

re, nu se aseamănă cu structura anatomică. De exemplu, Cézanne nu are nici o dorinţă de a arăta legătura între mîna şi braţul jucătorului. Braţul este acoperit de mînecă şi legătura se face între mînă şi mînecă nu între mînă şi braţ. Relaţia este de ton şi volum, nu de anatomie: acelaşi lucru se întîmplă între faţă şi pălărie. Viziunea anatomică care depinde de o cunoaştere a internului poate sluji la construirea unui trup omenesc, dar nu pentru a pune în raport o masă şi un om. Dar Cézanne vrea să trateze fiece obiect după unitatea stilului, şi de aceea compoziţia sa de lumină şi umbră formează o masă în acelaşi mod cum o face cu omul, cu volume care ocupă spaţiul în profunzime, fără relief de clar-obscur. Fiece lucru trăieşte şi respiră în această viziune de culori şi lumini, care este regatul atmosferei picturale. Fiece amănunt este însufleţit de această atmosferă, un om sau o pipă trăiesc în mod egal viaţa picturii. Întregul este cel care dă unitate de stil şi care justifică fiece amănunt.

Cézanne ştia că „senzaţiile de culoare care produc efectul de lumină sînt şi cauza abstracţiunilor care — atunci cînd punctele de contact sînt uşoare şi delicate — nu permit nici să se acopere pînza, nici să se precizeze contururile obiectelor“ (23 octombrie 1905). Pentru a explica acest punct nu putem face nimic mai bun decît să recurgem la o fericită distincţie pe care el însuşi a sugerat-o: „nu modelat, ci modulare“. În înţelesul originar a modela înseamnă a forma un corp, şi a modula înseamnă mişcarea vocii în intervale. Întregul unei figuri ori a unei compoziţii la Cézanne este produs nu de o conexiune materială ci de un ritm, adică o parte a picturii nu este legată de celelalte prin desen ci prin relaţia între planuri de culoare. „Pictura, a spus el, nu este copia servilă a unui subiect, este o armonie între numeroase relaţii.“ Tocmai unitatea care se naşte dintr-un asemenea organism de relaţii este imaginea creată de fantezie. „A vedea în natură înseamnă a distinge caracterul modelului.“ Adică, Cézanne nu a reprezentat nici trupurile jucătorilor, nici masa, şi nici măcar

Scanned with OKEN Scanner

sticla, ci caracterul celor doi țărani în ambianța lor.

Firește, prin „caracter" el înțelegea adevărul acelor țărani. Și odată a spus: „Admir mai ales aparența acelora care au devenit bătrîni în mod natural, și care trăiesc în acord cu legile vîrstei lor. Priviți acest bătrîn hangiu! Ce ton! Și acum priviți această cumătră care e foarte atrăgătoare. Dar în pieptănătura și hainele sale, ce falsitate". Cézanne recunoștea noblețea stilului nu în convenționalele minciuni ale societății, numite idealizări, ci în franca sinceritate a unei realități vulgare care să fie adevărată față de viață. Comparați acești țărani cu cei ai lui Millet, care i-a rafinat ca să fie pe placul claselor de sus, și veți vedea numaidecît ce anume înseamnă pentru Cézanne și pentru artă să fie adevărați față de viață. Portretul unui țăran la Cézanne este individualizat la extrem și totuși universal ca o idee, solemn ca un monument și ferm ca o conștiință morală. Aceasta e o frumusețe morală de cel mai înalt grad.

Aceleași principii și aceeași sensibilitate care au făcut să apară *Jucătorii* au fost prezente și în *Golful Marsiliei*. De pe colinele satului Estaque, Cézanne a văzut o magnifică panoramă cu multe elemente pitorești, dar în mod deliberat a ocolit panorama și pitorescul. Relația dintre diferitele zone de culoare, în lumină și umbră, era prea necesară, prea perseverentă în aspectul său de eternitate, pentru a-i îngădui să se bucure de iregularitățile pitorescului. Comparația cu un peisaj de Pissarro explică ceea ce are comun Cézanne cu impresionismul maestrului său. Cele două picturi se bazează pe culoare și senzație, dar varietatea senzațiilor atît de bogată la Pissarro l-a împiedicat să se concentreze. Firește și în opera lui Pissarro există o unitate de stil, dar el nu are nici severa coerență, nici extrema simplificare a picturii lui Cézanne. Pitorescul nu a fost complet absorbit de pictural, și mai ales structura, deși existentă, nu-i așa de impunătoare ca la Cézanne. La Pissarro există mai multă grație; la Cézanne mai multă măreție.

Scanned with OKEN Scanner

Strălucirea cromatică incomparabilă a lui Cézanne, intensitatea sa, seninătatea şi hotărîrea sa derivă din însăşi calităţile care i-au dat naştere formei. Şi Pissarro s-a folosit de raporturile tonale ale culorilor, şi chiar i le-a arătat lui Cézanne. Dar efectul de culoare e legat cu forma sa, şi varietatea elementelor în opera lui Pissarro este atît de mare că se simte aici o anume dispersie atît de formă cît şi de armonie cromatică. Pe de altă parte structura a dobîndit pentru Cézanne o asemenea importanţă încît a favorizat amploarea zonelor de culoare odată cu simplificarea şi cu forţa armoniei lor. Raporturile îl interesau în cel mai înalt grad: „Nu există nici pictură luminoasă nici întunecoasă; nu există decît raporturi de culoare. Dacă ele sînt făcute corect, armonia se naşte automat".

Din nevoia de structură Cézanne a evitat să dea picturii sale un caracter panoramic. În realitate munţii din fundal, văzuţi de la Estaque, sînt la o mulţime de kilometri depărtare. Dar pentru a ne indica structura lor Cézanne trebuia să-i apropie. Şi totuşi raportul de spaţiu între aproape şi departe trebuia menţinut. Atunci el a reprezentat motivul ales ca prim plan în pictură mai îndepărtat de cel care era în realitate, şi astfel a abstras fie primul plan, fie fundalul de pe poziţiile pe care le ocupau acestea în natură, evitînd să indice locul unde se afla în timp ce zugrăvea pe colinele de la Estaque, şi excluzîndu-se adică pe sine însuşi din viziunea realizată în pictură.

Tot astfel a tratat şi suprafeţele mării. A profitat de faptul că de pe un teren ridicat suprafaţa mării pare să urce, dînd impresia unui mare volum de apă. Şi din pricina masei mării, e uşor să-ţi imaginezi că munţii sînt depărtaţi chiar dacă structura lor precisă e proprie unor obiecte mai apropiate.

Putem spune că această mare nu e nici aproape nici departe, ci este un raport între munţi şi sat. Abstrăgînd din ceea ce avea materialmente dinaintea ochilor Cézanne a organizat un raport obiectiv între sat, mare şi munţi. Pentru o operă de

Scanned with OKEN Scanner

artă, ceea ce are importanţă sînt raporturile între imagini şi de aceea reprezentarea lui Cézanne este perfect obiectivă, nu referitor la natură ci la artă. În natură „aproape" şi „departe" sînt termeni materiali ai unei lumi finite. Opera lui Cézanne este atît de coerentă, de îndestulătoare sie însăşi, că nu aparţine nici unei lumi anume; este o lume în ea însăşi care aparţine infinitului şi universalului, cu solemnitatea lucrurilor care trăiesc veşnicia.

Naturii moarte — un gen de pictură nu foarte important înainte de el — Cézanne i-a dat un impuls şi-o semnificaţie cu desăvîrşire noi. Ea reprezintă lucruri neînsufleţite, ca fructe sau mobile. Firește, lucrurile neînsufleţite au fost totdeauna folosite ca subiecte de pictură, cu scopul de a adăuga decoraţia unei compoziţii de figuri omeneşti. Dar foarte rar lucrurile neînsufleţite au fost alese ca unic motiv al unei picturi, fără figuri omeneşti, pînă ce realismul modern apare între sfîrşitul secolului al XVI-lea şi începutul secolului al XVII-lea. Atunci natura moartă devine un nou gen în pictură, multă vreme dispreţuit ca pură imitaţie a unor lucruri vulgare lipsite de orice valoare ideală. Şi totuşi în ciuda obiecţiilor şi condamnărilor ades repetate, natura moartă a atins de curînd faimă mondială datorită lui Cézanne. Cînd interesul pentru povestiri a scăzut în pictură, sau a dispărut cu totul, pentru a se da relief numai stilului artistului, o natură moartă a suscitat un interes special tocmai prin lipsa de interes a subiectului său. Adică, pictorul modern găseşte în mere — de exemplu — subiectul preferat tocmai pentru că este cel mai simplu şi nu-l distrage de la căutarea liniilor, formelor, culorilor care exprimă starea sa sufletească. Detaşarea artistică de lucrurile reprezentate a fost vădită în naturile moarte mai mult decît altundeva.

Şi lumea a început să spună că pictorii antici zugrăveau Madone, şi modernii, mere, din lipsă de inspiraţie şi de interes spiritual. Şi nu este adevărat, ba adevărat este chiar contrariul. Libertatea fanteziei a atins în picturile moderne o asemenea mare forţă, că pînă şi un măr devine un mijloc

Scanned with OKEN Scanner

potrivit pentru a exprima sublimul. În realitate, sublimul unui măr este ridicol. Dar în viaţa picturală totul este posibil. Este posibil numai dacă pictorul ia un măr ca pretext pentru a realiza linii, forme, culori şi se abţine de la a reprezenta mărul său în mod realist. Aceeaşi problemă se pune pictorului realist cînd zugrăveşte un om: dacă reproduce toate aspectele figurii sale cu exactitate materială încetează să mai fie artist şi devine un simplu fotograf de meserie. Cu atît mai mult în cazul unui măr, pentru că fotografia unui măr este mai puţin interesantă decît a unui om.

Imaginea 43 reproduce o natură moartă a lui Cézanne unde obiectele neînsufleţite sînt transformate într-o tragedie cosmică. Transformarea fructelor, a paharului, a cănii etc. în lumină şi umbră, volum şi culoare, este atît de radicală încît nimeni nu priveşte la obiecte. Aceasta este adevărata artă abstractă, care are o viaţă proprie independentă nu numai faţă de natură ci şi faţă de orice subiect literar sau istoric. Dar nu este artă abstractă de senzaţie şi de sentiment. Schemele de cilindri şi de conuri sînt subînţelese, dar efectul suprafeţei zugrăvite dezvăluie o energie emotivă de înălţime epică, natura unui erou mai degrabă decît a unui om.

Este aceasta o pictură non-finită? Ciudată întrebare pentru cine-şi aminteşte de cele ce a spus Cézanne în 1874: „Trebuie să muncesc şi să asud nu pentru mîzgălelile pe care le admiră imbecilii. Ceea ce este în mod obişnuit apreciat este îndemînarea manuală prin care orice operă este non-artistică şi comună. Trebuie să caut să ating perfecţiunea numai pentru plăcerea de a picta cu mai mare adevăr şi înţelepciune". O deplină realizare a volumului fructelor ar fi diminuat propria expresie dramatică.

Măreţia monumentală, conştiinţa morală, ideea universală găsite într-un portret de ţărani, solemnitatea lucrurilor care durează etern, găsită într-un peisaj, tragedia cosmică exprimată într-o natură moartă: toate înseamnă frumuseţea morală a artei lui Cézanne. Şi acum gîndiţi-vă din nou la Rem-

Scanned with OKEN Scanner

brandt şi la *Cina din Emmaus:* există aici o frumuseţe morală legată de concepţia religioasă a lui Cristos. Cézanne a fost un creştin credincios. Dar aspectul creştin al artei sale este marginal. El este fiul romantismului, un adorator al naturii, al poporului, al lucrurilor comune ale vieţii zilnice. Dar el este şi un vizionar care poate vedea într-un ţăran, în suprafaţa mării, în cîte un fruct, valori eterne şi universale, dincolo de hotarele oricărei religii constituite. De unde incomparabila măreţie a artei sale.

Imaginea 44 reproduce *Odaie de dormit la Arles* de Van Gogh, o „natură moartă" care a fost descrisă de artistul însuşi astfel: „Este vorba pur şi simplu de odaia mea de dormit, cu acest amănunt: culorile fac totul cu de la ele putere şi dau cu simplificarea lor un stil măreţ lucrurilor, pentru a sugera odihna ori somnul în general. Într-un cuvînt pictura, pentru cine o priveşte, trebuie să odihnească creierul ori mai bine fantezia. Pereţii sînt de un violet palid. Podeaua din lespezi roşii. Lemnul patului şi scaunelor este de un galben unt proaspăt, rufăria şi perdelele sînt de un verde deschis lămîie. Cuvertura e stacojie, fereastra verde, masa de toaletă portocaliu aprins, ligheanul albastru, uşa liliachie. Şi asta e tot, nu există nimic altceva în odaia cu jaluzele trase. Liniile largi ale mobilierului, repet, trebuie să exprime o odihnă inviolabilă. Există tablouri pe perete şi o oglindă şi un prosop şi cîteva haine. Este o răzbunare pentru odihna forţată la care am fost silit. Voi lucra la ea toată ziua, dar vezi cît de simplă e concepţia. Umbrele şi efectele lor sînt suprimate; este zugrăvită cu tuşe lichide, plate şi libere ca stampele japoneze"[1].

Culoarea este foarte intensă; unele culori simbolizează lumina şi altele umbra. Reducerea efectului de lumină şi umbră la purul simbol sugerează o emoţie puternică. Şi forma este simplificată, pînă la a deveni sumară, e numai un contur; lumină şi umbră sînt reduse la simple culori

[1] *Letters*, 1886—89, London, 1929, p. 234.

Scanned with OKEN Scanner

plate. De unde perfecta unitate de formă și culoare.

Subiectul este camera de dormit a lui Van Gogh la Arles. Este o natură moartă; dar Van Gogh știa să distingă între subiect și motiv. El spune că tabloul sugerează odihna și somnul. Acesta este motivul. Fusese bolnav și silit să rămînă în cameră. Din răzbunare o zugrăvește. Vede o sărmană cameră însorită și simte că lucrurile înseși au adormit. Camera însăși emană un sentiment de singurătate, exclude orice prezență fie a lui Van Gogh, fie a oricărei alte ființe omenești. Dar, lucrurile din cameră exprimă ceva mai mult decît somnul; ele au fost părăsite și părăsite într-o astfel de lipsă de îngrijire încît dau ideea de dezordine. Așadar o valoare magică a ceva care e real, simțit, și totuși imaterial, ca un abandon etern plecare sau moarte: este o atingere de tragedie.

În acea vreme Van Gogh era trist și deznădăjduit, deși totdeauna predispus cu pasiune la lucru și dornic de salvare. Dorea să reprezinte somnul și nu putea. Apropierea de tragedia unei minți care dădea semne de dezechilibru împiedica odihna și somnul. În camera părăsită domnește calmul, dar un calm fără speranță și fără îndurare. Culorile sînt strălucitoare și intense, dar nu sugerează bucurie, ci dimpotrivă, numai tristețe. Este o „odihnă" iscată din disperare, culorile însorite iscate din tristețe se răspîndesc într-un aer de dulceață, de inocență, de grație care implică un sens religios al lucrurilor.

Ele dezvăluie sufletul artistului fără știința lui. În scrisoare el nu-și dă seama de ceea ce simte, și pentru că nu-și dă seama ajunge la o formă picturală unde toată speranța și bunătatea devin evidente. De aceea expresia nu este imediată și directă, ci meditată și indirectă. În trecerea de la sentiment la expresie ceva a fost găsit: forma odihnei și a culorilor însorite. Și tocmai această formă dă expresiei sentimentului valoarea de artă, o formă care poate fi numită frumusețea morală a artei lui Van Gogh.

Scanned with OKEN Scanner

Georges Rouault (născut în 1871) a realizat în pictură o frumuseţe morală absolut opusă oricărei frumuseţi fizice, astfel că nici un pictor din vremurile de azi nu poate sta alături de el. Pentru a înţelege originile stilului său trebuie să ne întoarcem la Goya, la Daumier, la Cézanne, la Van Gogh şi să ne amintim că în secolul al XIX-lea frumuseţea morală a fost identificată cu vulgul ca o reacţie faţă de o frumuseţe fizică identificată cu aristocraţia. Această regăsire a salvării sufletului în clasele de jos, în simplitatea vieţii, într-un sublim pe dos a fost pentru pictorii secolului al XIX-lea o cucerire glorioasă privind arta tuturor timpurilor.

Dragostea faţă de cei săraci şi îndemînarea de a găsi în ei o valoare morală absolută au fost datorate sentimentului creştin şi au contribuit la crearea unei arte religioase autentice nerecunoscute ca atare chiar de biserica catolică. La sfîrşitul secolului al XIX-lea şi începutul celui de al XX-lea o renaştere a sentimentului religios a avut loc în Franţa şi unii scriitori şi pictori s-au interesat mai mult de religie decît de problemele sociale. Omul din popor a fost socotit adevărata creaţie a lui Dumnezeu, şi printre cei sărmani a fost căutată însăşi personificarea lui Dumnezeu. Nici un pictor modern nu a exprimat aşa puternic ca Rouault sentimentul religios. El este singurul reprezentant al unei mari arte care este în acelaşi timp o artă religioasă. Faţă de arta secolului precedent care exalta virtuţile omului din popor, arta lui Rouault are o mai mică semnificaţie socială, dar atinge în mai mare măsură valorile de universalitate religioasă.

Biserica catolică, care nu a recunoscut semnificaţia creştină a artei lui Rouault, nu a vrut pînă acum să-şi recunoască nici maestrul său de creştinism, adică pe scriitorul Léon Bloy, pentru că amîndoi preferă *civilizaţiei* creştine *barbaria* creştină: Bloy tuna şi fulgera împotriva „celor ce se acoperă de gloria respectabilităţii lor, adică acei monştri slăbănogi şi linguşitori care nu sînt în stare nici de excesele viciului nici de ale virtuţii". În acelaşi chip Rouault refuză să se înjosească el

Scanned with OKEN Scanner

însuşi şi să zugrăvească figuri rafinate de serafimi, îngeri sau fecioare acceptabile pentru biserică. El vede lumea în jurul lui aşa cum este în realitate şi e prea cinstit cu sine însuşi şi faţă de arta sa pentru a-şi ascunde reacţia spontană. Vede urîtul şi delictul şi condamnă lumea în care trăieşte, imprimînd condamnării sale măreţie, violenţă, forţă şi sensul universalului, astfel că aceasta devine religioasă. Pentru a atinge un astfel de nivel Rouault se eliberează de orice limitare dogmatică. Ca om el este cu totul altceva decît un revoltat, ba este chiar un credincios fidel doctrinei catolice, dar pictura sa include energia şi sinceritatea reacţiei sale faţă de lume. De aceea el merge la izvoarele originare ale credinţei religioase, pentru a descoperi din nou credinţa şi a recunoaşte un Dumnezeu anterior ideii de Satană. Credinţa sa nu e numai o alegere iluminată: este o forţă a naturii.

În 1937 scria: „Eu sînt supus. Fiecare se poate revolta, e mai greu să te supui în liniştе unor impulsuri intime şi să-ţi petreci propria-ţi viaţă căutînd mijloace de expresie sincere şi apropiate de temperamentul nostru şi de talentul nostru, dacă îl avem". Rouault este un psiholog fin care pătrunde adînc în intimitatea naturii umane, şi cu un discernămînt subtil pentru tot ceea ce este ipocrizie, fariseism şi falsitate, faţă de care reacţionează cu violenţă. Pe de altă parte el tinde mereu să se zvîrle „în mijlocul luptei" şi să se sacrifice nu pentru un ideal îndelung pregătit, ci pentru orice impuls de moment. După ce a asimilat toate secretele educaţiei academice, iată că alege o direcţie nouă care-i vine de la „un impuls intim, de la privirea sa pătrunzătoare şi de la nevoia de a apropia teme religioase într-un mod liber de convenţii ipocrite". Era fatal aşadar ca Rouault să ajungă un revoltat în artă. Cînd şi-a văzut pentru prima dată picturile revoluţionare într-o expoziţie, le-a găsit „înspăimîntătoare" în vreme ce publicul le găsea „ultragioase". Evident el îşi dăduse seama că maniera academică pe care o învăţase era tot atît de falsă ca şi lumea pe care o condamna. Finitul, frumuseţea, conturul subtil, clarobscurul, nuanţa, ilu-

Scanned with OKEN Scanner

zia spațiului, totul era fals și ipocrit. Studiase pictura lui Degas, Lautrec și Cézanne dar a ignorat tot. A dat piept direct cu imaginile născute din fantezia sa — imagini ce par să vină de pe o altă planetă. Și neluînd în seamă nici o regulă de pictură, ba chiar și orice experiență anterioară de viață, Rouault s-a trezit maestru primitiv.

Bătrîna paiață este un bun exemplu de formă artistică a lui Rouault. Nasul, gura, ochii, sînt grosolan pictate, dar orice rafinament ar fi distrus forma întregului. Fața și bereta au un contur oval care este viu prin caracterul său grosolan și întreruperile tăiate ale umbrei: fără ele pictura ar fi părut convențională; cu ele pictura este la fel de viguroasă în efectul plastic pe cît de originală e în expresie. Umbrele sînt adesea zone de negru pur în opoziție cu culorile intense care funcționează ca lumini. Astfel luminile și umbrele slujesc în același timp efectului de spațiu și suprafeței cromatice. Simplificarea mijloacelor este dusă la extrem, nu din dragoste pentru simplificare, așa cum se întîmplă la „primitiviști", ci în scopul de a intensifica expresia așa cum e propriu primitivilor autentici.

Paiațele au fost pentru Rouault visul vieții sale; le-a iubit încă din prima tinerețe din pricina sărăciei și a tristeței lor, pentru că și ele sînt niște personalități în felul lor, și trec peste mizeria vieții lor particulare pentru a ajunge la libera fantezie a artistului. Mai ales Rouault invidiază viața vagabondă prin lume, în vreme ce el se simte prins în cuie de munca fixă de pictor, ca un țăran de țarina sa. A pictat paiațe de atîtea ori, accentuînd mereu tristețea și podoabele lor cu culori capricioase, exprimînd adică umanitatea lor nu numai de oameni ci și de paiațe. Faptul de a fi paiață îi face apți să participe la viața artei, și Rouault găsește în această participare a lor o cale indirectă pentru a le exprima umanitatea. Astfel imaginea unei paiațe devine o imagine de pietate, ba chiar de religioasă pietate. Cu unele ușoare schimbări în fizionomia sa această paiață ar fi devenit ușor o imagine a lui Cristos suferind. Fapt este că aproape în toate imaginile lui Rouault expresia e

Scanned with OKEN Scanner

aceeaşi: de umană simpatie pentru suferinţa universală. Şi această simpatie, această participare, această generozitate descoperă forma durerii.

Crucificarea pictată de Rouault exprimă sentimentele sale religioase prin intermediul imaginii lui Dumnezeu. Durerea sfîntului Ion, în dreapta şi a Fecioarei, în stînga este reprezentată cu toată forţa. Dar feţele lor greu se aseamănă cu feţe omeneşti, şi poziţia lor faţă de sacra imagine de pe cruce, subliniată de largi linii negre, dă expresia. Forma cu greu poate fi mai abstractă; dar liniile abstracte sînt atît de pline de intensitatea emotivă a artistului încît forţa lor este certă.

Comparaţi *Crucificarea* lui Rouault cu *Cap de Cristos* a lui Coppo şi cu *Sfîntul Francisc* a lui Berlinghieri; şi ei sînt pentru o vreme abstracţi şi expresivi. Firește, disperarea în imaginea lui Rouault nu este nici analizată nici specificată; este o disperare în general, dar aceasta nu scade forţa sa. Încărcat de suferinţă, Cristos pe cruce nu e o imagine care trezeşte milă, ci reverenţă. Prin urmare, măreţie şi monumentalitate. Maeştrii antici au ridicat crucea în picturile lor pentru a da mai mare monumentalitate imaginii. Nu însă Rouault: Cristosul său se înalţă din pămînt: pieptul larg şi capul înălţat dau sentimentul de monumentalitate întregii figuri. El este regele, salvatorul, şi braţele sale par să se deschidă cu elan pentru a protegui credincioşii mai degrabă decît pentru a fi bătute în cuie pe cruce.

Aşadar extrema simplitate a formei artistice a lui Rouault dezvăluie extrema intensitate a sentimentului său — a participării sale emotive la durerea universală a genului uman, şi la reverenţa omului faţă de Dumnezeu. Această simplitate este rezultatul unei mari revolte împotriva unei lumi artificiale mai mult decît împotriva unei tradiţii artistice artificiale. Revolta lui Rouault împotriva tradiţiilor sociale şi artistice stă la rădăcina descoperirii unei noi forme. De unde valoarea extraordinară a formei sale de frumuseţe morală.

Scanned with OKEN Scanner

Capitolul al zecelea

ARTA ABSTRACTĂ ȘI ARTA FANTASTICĂ

47. Școala lui Piero della Francesca, *Perspectivă*, c. 1450
48. Pablo Picasso, *Covorul roșu*, 1924
49. Pablo Picasso, *Femeie care scrie*, 1923
50. Georges Braque, *Vas cu fructe*, 1925
51. Henri Matisse, *Odaliscă cu tamburină*, 1926
52. John Marin, *Stonington Harbor – Maine*, 1926
53. Marc Chagall, *Martirul*, 1940

Picturile despre care vom vorbi în acest capitol, cu excepția imaginii 47, sînt operele unor artiști reputați ai timpului nostru.

Aparțin unor temperamente diferite și unor teorii contrastante, și de aceea prezintă foarte mici asemănări între ele. Au totuși unele norme comune și mai ales aversiune pentru ceea ce este natură, și mare interes pentru o formă absolută dincolo de orice experiență de simțuri sau de rațiune.

Dacă și cum modul lor de a gîndi a fost absorbit de fantezia lor, prin simțuri și sentiment, și realizat în forme și culori: iată singura problemă critică. Altfel spus, personalitatea artistică a pictorilor contemporani trebuie judecată așa cum judecăm pictorii din orice timp, acceptînd toate datele pe care ni le oferă ei cu privire la idealurile și pasiunile lor, cu ochiul critic oprit pe rezultate, pentru a înțelege dacă aparțin sau nu artei. Acest punct trebuie să fie foarte limpede cînd ne apro-

Scanned with OKEN Scanner

piem de arta contemporană, tocmai pentru că pasiunile contemporane ne-ar putea devia de la judecata critică. Atîtea discuţii şi atîtea scandaluri s-au iscat din teoriile cubismului şi suprarealismului, că unele prejudecăţi au îngrădit pînă acum singura problemă critică care trebuie să hotărască dacă, în virtutea sau în ciuda cubismului şi suprarealismului, o pictură este sau nu o operă de artă.

La începutul secolului nostru a avut loc o reacţie faţă de realism şi de impresionism, acuzate de a fi prea aderente la natură. Pentru a găsi esenţa, adevărul, absolutul în artă, noii pictori au început să stîlcească forma lucrurilor şi să înveţe noi forme care erau independente, uneori total independente, de orice formă naturală. Această tendinţă e cunoscută cu numele de „artă abstractă".

În istoria filosofiei ideea de abstracţiune a suferit continui schimbări de-a lungul secolelor. Platon a socotit adevărul universal ca pe un sistem de idei abstrase din realitate, dar Aristotel, dînd ideilor numai o valoare formală, a adus din nou adevărul la realitate şi s-a opus abstracţiunii. În vremurile moderne Kant a diferenţiat conceptele pure de cele empirice în felul următor: conceptele pure fiind universale rezultă dintr-un proces abstras din senzaţii; în schimb conceptele empirice sînt abstracte în sine. Şi de curînd şi Husserl a confirmat inseparabilitatea faptului şi esenţei, al concretului şi abstractului.

Necesitatea de a uni ideea cu faptul, de a socoti ideea nu abstrasă din realitate, ci imanentă ei, a dominat întregul curs al filosofiei moderne. În estetică problema a fost complicată de antica definiţie a artei ca imitaţie a naturii. Abstracţiunea a fost socotită ca o idealizare a naturii obţinută printr-o alegere în natură. De la Plotin încoace, şi pentru întreg ev mediu, conceptul estetic al naturii a fost ignorat, şi formele artistice au fost concepute ca ale unui frumos relativ emanat de frumosul absolut, Dumnezeu: adică arta a fost atunci complet ruptă de natură. Dar odată cu renaşterea, arta a fost din nou legată cu natura şi so-

Scanned with OKEN Scanner

cotită ca o interpretare a naturii prin opera fanteziei artistului, cu un proces de abstractizare care nu separa şi nici nu rupea arta de natură. Pe de altă parte, noua importanţă dată simţurilor şi noul concept de gust au substituit naturii modul de a simţi al artistului, şi prin urmare realitatea a fost subiectivată şi stilul artistului a urmat un proces care-l îndepărta de simţuri mai degrabă decît de natura obiectivă. Fiece operă de artă a fost socotită totodată abstractă şi concretă, concreteţea sa fiind constituită din senzaţie, şi abstractizarea sa constînd în acele valori universale care sînt proprii reprezentării senzaţiilor.

Astăzi cînd vorbim de *arta abstractă* înţelegem cubismul şi derivatele sale. Pictorii care au inventat cubismul şi criticii care l-au susţinut nu au fost prea versaţi în filosofie şi au ignorat prin urmare noua concepţie estetică a realităţii artistice ce constă în senzaţiile artistului. Ceea ce-i interesa pe ei era să reacţioneze faţă de natură, dar au gîndit totdeauna în termeni de natură. Au creat imaginea unui obiect care era opus naturii fără să-şi dea seama că el se găsea la nivelul naturii şi nu la cel al artei.

Acest caracter polemic al cubismului a fost bine exprimat de poetul Guillaume Apollinaire: „Valorile plastice, puritatea, unitatea şi adevărul calcă în picioare o natură deja la pămînt. Înainte de toate, singurii artişti adevăraţi sînt cei care doresc să devină inumani şi caută să găsească simbolurile inumanităţii, simboluri care nu pot fi găsite în natură. Aceste simboluri sînt pentru ei adevărul şi nu recunosc realitatea în nimic altceva". Pictori cubişti „dorind să obţină proporţiile unui ideal (ceea ce înseamnă un ideal geometric) fără a fi limitaţi de umanitate, creează opere care sînt mai mult cerebrale decît sensibile. Picasso studiază un obiect ca un chirurg care disecă un cadavru"[1]. Acest fragment demostrează o continuă schimbare de gîndire de la opoziţia faţă de natură la ura pentru sensibilitate. Inumanitate, cerebralitate, di-

[1] GUILLAUME APOLLINAIRE, *Les peintres cubistes*, 1913, pp. 5, 10, 14, 18.

Scanned with OKEN Scanner

secare de cadavre au devenit mijloace de abordare a artei; rezultatul fiind acela de a o îndepărta nu numai de natură ci şi de om şi de sensibilitatea sa.

Între altele trebuie să amintim că la începutul secolului nostru a avut loc o criză în certitudinile ştiinţei; aceasta nemaifiind sigură pe conceptele ei, pe logica ei, pe adevărul ei matematic. Pentru asta pictorii s-au simţit liberi să socotească ştiinţifice propriile intenţii şi propriile rezultate, fără măcar să presupună că ar exista un control al raţiunii sau un scepticism critic. „Ştiinţa" lor este o trambulină pentru jocul liber al formelor. Vroiau să atingă „universul infinit", dar ridicînd punţile cu experienţa lumii înconjurătoare, au sfîrşit adesea în gol, pe care ei l-au numit mistic, şi în negarea oricărui ideal obiectiv.

Cum a fost realizat mai apoi programul cubismului, aceasta ar cere prea multă vorbărie. Trebuie totuşi să amintim că cubiştii au vrut să reprezinte un obiect din diferite puncte de vedere, în vreme ce pînă atunci nu era căutată decît viziunea unitară. Şi chiar atunci cînd Cézanne, în naturile sale moarte, pentru a accentua evidenţa imaginilor, a folosit nu numai un punct de vedere, a găsit totdeauna un echilibru sensibil între varietatea acestora şi întreg.

Cubiştii în schimb au tăiat obiectul în părţi, au redus una din părţi la forma sa cea mai simplă, şi au juxtapus celelalte părţi ca proiecţii ale primei părţi. Aşadar au transpus pe suprafaţa picturii toate elementele care ar fi trebuit să reprezinte spaţiul în profunzime dacă ar fi fost tratate în perspectivă. Disecarea unui obiect în părţi şi ordonarea lor cubistă sînt tentative de a sugera vederea unui obiect din toate părţile expuse în suprafaţă. Rezultatul a fost firește că perceperea obiectului a dat greş şi că a fost necesară o interpretare pentru a reconstrui cu imaginaţie obiectul secţionat.

Totuşi ordonarea părţilor obiectului acum geometrică, mai mult sau mai puţin verosimile, a fost lăsată pe seama imaginaţiei. Dacă aceasta era arbitrară, adică lipsită de senzaţii, falimentul era

Scanned with OKEN Scanner

complet. Dar dacă fantezia crea un arabesc, o proporţie, un echilibru, un acord de formă şi culoare, o armonie de culori şi aşa mai departe, atunci efectul putea dezvălui personalitatea artistului, interesul său pentru viaţă, modul său de a simţi, de a iubi şi urî. Şi atunci chiar şi dintr-o pictură cubistă se naşte o operă de artă.

Cînd aşadar avem impresia că o pictură cubistă nu este o operă de artă, aceasta nu depinde de faptul că ea e abstractă faţă de natură. Nici arhitectura nu ne oferă vreo reprezentare de fapte naturale, ca oameni, copaci sau rîuri. Şi totuşi din formele abstracte ale multor arhitecturi noi deducem impresia modului de a simţi al artistului, al demnităţii sale, al graţiei, al energiei sale. Nici nu există vreun principiu estetic care să poată nega picturii ceea ce noi admirăm în arhitectură. Problema nu stă într-o mai mare sau mai mică abstracţiune formală, ci în capacitatea pe care o are acea formă de a exprima un mod de a simţi, de a avea un conţinut, fără de care forma, abstractă sau nu, este totdeauna goală.

Cînd privim *Covorul roşu* a lui Picasso, una din picturile sale semi-abstracte, printre cele mai de faimă şi mai uşor de înţeles, ne dăm seama că este o natură moartă, reprezentînd o masă acoperită cu un covor roşu, o partitură muzicală, o chitară, o fructieră cu o felie de pepene galben, un cap sculptat, şi o fereastră mare în fundal. Metoda cubistă este evidentă în proiecţiile chitarei şi fructierei, în juxtapunerea luminii şi umbrei care răspund unui arabesc independent de reprezentare, şi în indicaţiile liniare ale capului. Prin urmare acest tablou are un raport numai indirect cu natura moartă naturală; are o unitate de linii, forme şi culori, un organism propriu, o unitate de stil. Şi unitatea formală este accentuată de cea cromatică. Partea superioară a picturii este din culori foarte luminoase; fereastra este albă-albăstruie şi, în parte, gri deschis; pepenele şi fructiera sînt albe cu tonuri transparente de verde, violet, roz şi galben, iar partitura muzicală e în alb şi negru. Aceste culori sînt încadrate de tonuri pu-

Scanned with OKEN Scanner

ternice și întunecate, marmura neagră a capului, masa brună, covorul roșu și negru, chitara brună și neagră. Zonele de culoare întunecată dau impresia de mare monumentalitate, de soliditate plastică, în vreme ce zonele luminoase exprimă liberul zbor al imaginației din întuneric spre lumină.

Ca să înțelegem ce anume este abstract în această pictură, și care i-ar fi caracterul, se cade s-o comparăm cu o *Perspectivă* din școala lui Piero della Francesca din secolul al XV-lea. Și aceasta este o pictură abstractă. Nici abstracțiunea sa nu constă în faptul că nu reprezintă nici un obiect. Dimpotrivă, reprezintă case și o piață. Și totuși este abstractă, pentru că formele geometrice și liniile de perspectivă predomină în reprezentare, în așa fel că se renunță la orice contingență și libertate de viață umană și naturală. Motivul artistic nu stă în reprezentarea arhitecturii ci în entuziasmul pentru spațiu. Pictorul și-a făcut calculul de perspectivă și apoi l-a acoperit cu edificii. Și totuși nu e vorba de un calcul geometric, ci de expresia de dragoste pentru valoarea mitică a golului, pentru caracterul magic al lucrurilor care par fixate pentru eternitate. Credința în perspectivă, ca principiu în stare să imprime valoare eternă și universală fiecărui obiect reprezentat, a salvat reprezentarea sa ca operă de artă.

Firește, Picasso nu are aceeași încredere în știință și întrebuințează elemente geometrice într-un mod capricios și întîmplător. Și totuși și în Picasso există o încredere în puterea abstracțiunii care-i impune anumite ritmuri de arabescuri și culori. Este o abstracțiune a sa, născută în imaginație; și cum se întîmplă totdeauna cu abstracțiunile, ea trezește un vag sentiment de contemplație pentru etern, universal și absolut. Prin urmare în secolul al XV-lea ca și în al XX-lea pictura abstractă poate realiza o lume contemplativă, fără diferențieri, fără emoții, capabilă totuși de o viață rarefiată care este artă. Pe de altă parte, proba de simțire constantă la Picasso ne e oferită de *Femeie care scrie*, pictată în 1923, 49
 adică un an înainte de *Covorul roșu*. În *Femeie*

Scanned with OKEN Scanner

care scrie nu se găsesc nici elemente cubiste, nici deformări, nici proiecte de părţi de realitate. Ba subiectul, de fapt, nici nu ar putea fi mai realist. Şi totuşi şi această pictură este abstractă, întrucît nu este portretul unei femei reale, ci al unei fantasme. Nici femeia, nici artistul nu exprimă nimic, exceptînd o poză atrăgătoare şi un desen minunat, amîndouă fixate pentru eternitate, ca fosilizate. Par să aparţină amîndouă unei alte planete. Omul de pe stradă care priveşte o imagine de genul acesta e surprins şi dezorientat de lipsa de imperfecţiuni care dau viaţă oricărei realităţi, dar percepe şi o valoare transcendentă pe care o numeşte frumos. Şi cunoscătorul îşi dă seama de aspiraţia spre universal şi absolut care justifică această imagine. Adică Picasso exprimă acelaşi mod de a simţi fie cînd foloseşte forme abstracte cubiste, fie cînd rămîne credincios formelor tradiţionale aşa-zise clasice.

Există unii care sînt convinşi că cubismul e o eroare teoretică. Chiar dacă o astfel de convingere ar fi dovedită (ceea ce ni se pare dificil), ea nu ajunge pentru a condamna orice tablou cubist şi să ne facă să nu ne mai gîndim la el. Oricum, de patruzeci de ani, cubismul a înnoit concepţia formei picturale şi sculpturale în lumea întreagă şi a favorizat o renaştere a arhitecturii. Îndoiala critică ne sugerează că eventuala eroare teoretică e însoţită de ceva care nu e eroare, ci o necesitate a imaginaţiei. Pentru a înţelege această necesitate nu există decît o cale, care de fapt este singura: să faci critica unei opere cubiste aşa cum o faci pe cea a unei opere tradiţionale, şi să-i cauţi prin urmare conţinutul şi raportul între formă şi conţinut. Şi atunci putem înţelege de ce cubismul nu e decît una din atîtea expresii moderne ale aspiraţiilor spre etern, universal şi absolut. Aspiraţie irealizabilă, firește, şi totuşi în stare azi, ca şi pe vremea lui Sant Apollinaire în Classe, să creeze o artă şi să dea oamenilor iluzia certitudinii.

Şi acum să încercăm să ne apropiem de Picasso. El s-a născut în Spania în 1881 şi încă din

Scanned with OKEN Scanner

prima tinereţe a vădit o îndemînare rară pentru orice timp de a stăpîni tehnica. A zis: „Mi se pare greu să înţeleg semnificaţia căutării. Eu nu caut, găsesc". Ceea ce este perfect adevărat: uşurinţa sa în a realiza orice lucru ar fi dorit este efectul excepţionalei sale măiestrii. Ar fi putut obţine strălucitoare succese ca pictor academic, de n-ar fi fost un artist mult prea serios şi credincios sie însuşi, care nu vrea să-şi distrugă talentul său pentru efemere succese mondene. Confundă bucuros creaţia cu invenţia, şi de aceea şi-a schimbat de multe ori stilul ascultînd de impulsuri de moment, în scopul de a inventa ceva nou. Nu caută, găseşte. Dar ceea ce găseşte el este totdeauna neaşteptat şi surprinzător pentru felul direct cu care mintea sa foarte promptă aderă la impulsurile sale. Nu-şi dă silinţa să integreze cu operele sale noi ceea ce el însuşi sau alţii au făcut mai înainte şi, cînd se inspiră din motive luate din trecut, le schimbă în mod atît de radical că nu rămîne nimic altceva în picturile sale decît înfăptuirea ideilor sale în acel moment special. În viaţă nu e mai moderat decît în artă, şi opiniile sale sînt adesea contradictorii şi violente. Dar orice lucru, afirmă el, este totdeauna sigur de el însuşi, cu o autoritate formidabilă. Şi nici un pictor, după moartea lui Cézanne, nu a avut mai multă influenţă decît Picasso în lumea artei.

Toate aceste elemente ale caracterului său ar sluji unui conchistador, unui inventator, unui şef de industrie. Dar sînt ele de folos şi unui artist? În critică nu se poate trece cu vederea diferenţa între invenţie şi creaţie, nici uita că un artist este un creator şi nu un inventator. Un inventator descoperă un obiect util umanităţii care odată descoperit este separat de autorul său, de exemplu un aeroplan, un aparat de radio ori o jiletcă. Nu trebuie să cunoşti personalitatea lui Marconi pentru a înţelege calitatea telegrafului fără fir. În schimb un creator nu descoperă niciodată nimic în afara lui însuşi: opera sa există în măsura în care este expresia personalităţii autorului său, şi valoarea artistică a operei se identifică cu revela-

Scanned with OKEN Scanner

ţia că autorul său creează din el însuşi, independent de orice lege obiectivă a minţii şi obişnuinţei.

Voinţa de a găsi fără a căuta şi deciziile grăbite ascund intima nesiguranţă a lui Picasso în a judeca şi în a alege. Roger Fry a şi notat că reacţiile sale la viziune sînt „diferite şi nesigure". Pentru asta, modul său de a simţi şi abstracţiunile sale plastice nu converg spre acelaşi punct, ci înaintează după paralele care nu se întîlnesc niciodată. De unde forţele contradictorii ale caracterului său; el este popular şi rezervat, violent şi trist, după prilej, în ciuda aspiraţiei constante spre un stil aristocratic, formal şi obiectiv. Aşa cum a spus Gertrude Stein, Picasso nu se interesează de suflet ci numai de trup, e prea ocupat cu lucrurile ca să se mai gîndească la suflet şi în afară de asta din sete de absolut nu ia seama la schimbările de gust, de sentiment, de fantezie, de gîndire. El poate crede în eternitatea a ceea ce vede, pentru că nu-şi dă seama de schimbările care se petrec în omenire chiar şi în modul de a vedea. Reduce prin urmare tot ceea ce e uman la un nivel fizic, şi apropierea lui de sentiment este totdeauna rece şi intelectuală. Pictura sa poate fi sentimentală, pentru că tocmai sentimentalismul depinde de o direcţie intelectuală dată modului de a simţi în scopul de a stimula o acţiune practică, care adesea impresionează dar nu mişcă, cucereşte dar nu atrage. Picasso este poate ceva mai mult decît un artist, dar în multe cazuri e ceva mai puţin.

Nu este de mirare că un astfel de caracter s-a bucurat de zgomotosul său succes într-o perioadă cînd, naturalul mers al vieţii, care stă la baza oricărei arte, a fost întrerupt şi ignorat în favoarea acţiunii oarbe sau a activismului. Dar nu e de mirare nici că un om de talia intelectuală şi credinţa fără compromisuri ca a lui Picasso a frînat din cînd în cînd impulsurile febrei sale inventive şi s-a oprit să contemple. Cele două picturi reproduse în imaginile 48 şi 49 au fost executate într-o perioadă cînd căuta să se apropie de idealul clasic pe care-l apreciase în timpul unei şederi în Italia, de unde nevoia sa de seninătate şi simplitate. *Femeie*

Scanned with OKEN Scanner

care scrie aparţine tradiţiei academice, dar este transformată într-o imagine fantastică, pentru că Picasso are deplina conştiinţă că face portretul unei imagini şi nu al unei femei. Şi de aceea, ori artistul creator ori observatorul sînt conştienţi de distanţa infinită care există între imagine şi realitate. Această distanţă este proprie idealului şi contemplaţia acelui ideal este artă. Este o artă care trăieşte într-o atmosferă rarefiată, moral şi fizic. Dar asta poate să ne dea Picasso.

Cum am mai spus, semnificaţia *Covorului roşu* este foarte asemănătoare cu cea a *Femeii care scrie*. Adică Picasso realizează idealul său în artă contemplînd imagini de imagini, cu totul depărtate de realitate, prin simboluri asemănătoare realităţii sau figuri geometrice şi deformate. Această aspiraţie către o lume aleasă, aristocratică şi senină este reacţia lui Picasso faţă de lupta vieţii zilnice; este o evadare din tragicele consecinţe ale pasionalităţii sale şi ale veşnicelor sale alternative de succes sau faliment spre o lume îndestulată de invenţie.

Un alt pictor care s-a identificat cu cubismul este Georges Braque, care a contribuit la invenţia cubismului cel puţin tot atît cît şi Picasso. Şi el afirmă cu orgoliu că din acea vreme depărtată nu a mai părăsit niciodată idealul artei abstracte şi nici nu a cedat vreodată renăscutelor experienţe neo-clasice. Şi totuşi, în ciuda gustului comun cubist, operele lui Braque şi Picasso se aseamănă destul de puţin, cauza fiind diferenţa de temperament a celor doi artişti. Ceea ce confirmă încă o dată cît contează temperamentul, mult mai mult ca teoria, în înfăptuirea calităţii artistice.

Ilustraţia 50 reprezintă o natură moartă — *Vas cu fructe* — zugrăvită de Braque în 1925. Recunoaştem aici o masă de marmură acoperită cu un covor, un vas cu struguri, piersici şi pere, un acordeon, o sticlă etc. Disecarea şi proiecţia pe suprafaţă a elementelor obiectelor reprezentate sînt evidente. Piciorul mesei este văzut din toate cele patru părţi, una din ele vizibilă doar parţial. Chiar şi vasul este deformat pentru a arăta ce conţine.

Scanned with OKEN Scanner

Covorul a devenit a cascadă de culori pentru a încadra obiectele de pe masă. Unele zone rectangulare ale marmurei verzi apar fie ca proiecţie a mesei fie ca extensie a acesteia pe peretele din fundal. Toate acestea n-ar fi avut nici o semnificaţie dacă n-ar fi fost culoarea. Şi dacă ne concentrăm atenţia pe culoare ne dăm seama că această culoare justifică proiecţiile şi deformările. Verdele marmurei rectangulare, striat de vine albe şi negre, constituie tonul întunecat de bază pentru întreaga compoziţie. Piciorul gri are funcţia de a susţine masa. Culorile adunate pe ea atrag atenţia: alb pentru covor, gri pentru vas, gri-albastru pentru struguri, brun pentru piersici, verde şi brun pentru pere, brun pentru acordeon. Intensitatea culorilor e joasă, dar albul le dă o forţă reţinută şi o rezonanţă profundă. Efectul întregului este un raport între verde şi gri întărit de alb şi brun. Toate aceste indicaţii sînt vagi şi schematice dar şi în reproducerea monocromă se poate vedea cum multiplicitatea nuanţelor şi a contrastelor dă un efect de ansamblu. Şi tocmai în reelaborarea constantă a tonurilor reuşeşte Braque să dea viaţă tuturor culorilor sale nu fără a imprima în acea viaţă ceva misterios şi magic.

Covorul roşu de Picasso a fost pictat în 1924, *Vas cu fructe* de Braque, în 1925: aparţin aşadar aceluiaşi moment al gustului. Şi totuşi n-ar putea fi mai diferite. Diferenţa cea mai evidentă constă în faptul că opera lui Picasso e o compoziţie de planuri care au o valoare proprie şi că sînt ajutate numai indirect de culori care nu au o valoare ele însele; în vreme ce natura moartă a lui Braque este o compoziţie de culori care au o valoare proprie şi care sînt ajutate numai indirect de planuri şi deformări, care nu au o valoare proprie. Nu se accentuează niciodată îndeajuns această diferenţă. Dacă formele şi culorile s-ar putea traduce în vorbe, oricine şi-ar da seama că limbajul lui Picasso aparţine unei familii lingvistice diferite de cea a lui Braque. Importanţa cubismului este aşadar relativă în expresia celor două tempera-

Scanned with OKEN Scanner

mente, al unui francez şi al unui spaniol, şi care reacţionează faţă de viaţă în mod aşa diferit.

Picasso este un aventurier dăruit cu geniu. Braque este un burghez francez paşnic, care şi-a închinat întreaga sa viaţă încetei dezvoltări a calităţilor sale sensibile de artist. Cel mai mare mister este cum de un asemenea om a devenit unul din principalii inventatori ai cubismului.

Născut la Argenteuil, lîngă Paris, în 1882, într-o familie de vopsitori înstăriţi, Braque s-a găsit încă din copilărie în contact cu acel meşteşug pictural care nu are nimic a face cu arta, dar care ştie să stăpînească foarte bine secretele tehnicii cromatice. Ajuns apoi sub influenţa acelor *fovi,* a învăţat să dispreţuiască imitaţia naturii şi imaginile simţurilor în scopul de a urma necunoscute valori spirituale. Totuşi, spre deosebire de tovarăşii săi revoluţionari, Braque nu a avut nici un chef să se lanseze în aventură. Ceea ce căuta el era o bază solidă, o regulă sănătoasă, care să-i dea garanţie împotriva „improvizaţiilor după natură" cum le numea el. A spus: „Progresul în artă nu stă în abundenţă ci în cunoaşterea propriilor limite. Limitarea mijloacelor determină stilul, produce noua formă, şi încurajează forţe creatoare. Mijloacele limitate dau ades graţia şi forţa artei populare. În schimb abundenţa duce la arta decadentă". Şi încă: „Iubesc regula care îndreaptă emoţiile"[1]. Toate acestea, în acord perfect cu principiile clasice şi în contrast cu tendinţele baroce şi romantice, explică de ce Braque a fost unul din inventatorii cubismului. Coloritul nu avea secrete pentru el. De ar fi simţit dragostea pentru natură, coloritul său ar fi inclus toate luminile fugare ale universului, dar Braque nu a iubit niciodată natura. A iubit coloritul cu neliniştea proprietarului gelos pe averea sa şi a dorit să ridice un zid de incintă împotriva divertismentelor prilejuite de natură. Limitele invocate pentru a frîna primejdiile intruziunilor naturii, Braque le-a găsit

[1] M. RAYNAL, *Anthologie de la Peinture en France,* 1927, p. 86.

Scanned with OKEN Scanner

în unele forme pseudo-geometrice care puteau fi modificate după plac în funcţie de necesităţile coloritului său. Aici şi-a găsit el refugiul, aici s-a simţit el maestru, şi şi-a dat chiar frîu ca să creeze liber şi intens o nuanţă sau un contrast de tonuri, nu pentru a obţine un colorit strălucitor, căci el ştie că refugiului său îi sînt pe potrivă semitonuri şi armonii în surdină, şi şi-a elaborat armoniile în profunzime mai curînd decît în extensie. De unde o concentrare de sentiment pentru culoare care este rară în toată istoria artei, de unde o valoare magică a culorii, care, deşi nu era bazată pe experienţa naturii, este vitală ca însăşi natura.

Împreună cu puterea sa de concentraţie obişnuita reţinere are multă valoare pentru el. Referitor la Braque toţi cred că acesta îi datorează mult lui Picasso, dar şi Picasso îi datorează mult lui Braque. Şi coerenţa stilului său, care se manifestă prin toate schimbările, are şi ea semnificaţia ei: ea este datorată atitudinii lui morale, pentru care orice lucru al său îşi asumă caracterul de nobleţe şi măreţie.

Cîţiva ani înainte de cubism, un curent diferit a erupt la Paris, şi ai cărui reprezentanţi au fost numiţi cu gentileţe fovi sau fiare, pentru că au căutat să se elibereze de toate legăturile tradiţionale numai ca să vadă lumea cu ochi virgini şi au ajuns la esenţa lucrurilor dincolo de aparenţa lor. Se poate spune chiar că cubismul s-a dezvoltat din fovism. Totuşi o diferenţă esenţială există între ele, deoarece cubiştii au pretins să promoveze principii ştiinţifice pînă la a anticipa esenţa geometrică a lucrurilor, în vreme ce foviştii nu au avut nici un scop ştiinţific, şi-au limitat pretenţiile lor intelectuale, fideli sensibilităţii şi fantaziei, şi s-au ţinut de colorit ca de terenul natural pe care să construiască pictura. Impresioniştii reprezentaseră aparenţa naturii în luminile şi reflexele culorii, foviştii au vrut să redea efectul absolutului prin acordul de tonuri pure, juxtapuse sau în contrast. Firește, tonurile pure nu erau pe potriva formelor academice, nici ale perspectivei şi nici ale anatomiei, ba pretindeau chiar forme de-

Scanned with OKEN Scanner

formate şi abstracte. Dar scopul acestei abstracţiuni era de a exclude natura exterioară în vreme ce nu se renunţa la sensibilitate, întrucît sensibilitatea este indispensabilă pentru a găsi un acord de tonuri. Foviştii, în general, au devenit maeştrii culorii, şi unii din ei au creat noi armonii cromatice care au însemnat autentice descoperiri în lumea artei.

Pe de altă parte şi forma lor era nouă deoarece era pe măsura noii concepţii a culorii. Era o formă extrem de simplificată, fără continuitate, şi adesea fără valoare proprie deoarece sarcina ei era de a sluji culoarea. Forma-culoare a cubiştilor a limitat posibilităţile lor de expresie din pricina insistenţei lor asupra geometriei şi principiilor intelectuale. Dar foviştii nu au dat astfel de limite modului lor de a se exprima pentru că acea culoare-formă a lor a fost bazată pe sensibilitate. Detaşarea lor de natură era evident de origine intelectualistă, dar elaborarea abstracţiunilor lor era făcută de sensibilitate şi de fantezie. Dorinţa lor de a păşi dincolo de aparenţă răspundea unui ideal nedeterminat, unui adevăr necunoscut, unui zeu necunoscut, care presupunea o forţă mistică. Era modul lor de a atinge adevărul absolut prin artă mai degrabă decît prin ştiinţă, ca urmare a dezamăgirii care, la începutul secolului al XX-lea, a fost pricinuită de gîndirea pozitivistă şi materialistă a celei de a doua jumătăţi a secolului al XIX-lea. Şi chiar şi cubiştii au împărtăşit cu ei această iluzie. Ea a fost justificarea ideală a refuzului de a se interesa de natură.

Dacă socotim acest curent de idei comune foviştilor şi cubiştilor, spre un adevăr superior necunoscut, vom înţelege cum au deschis ei calea suprarealiştilor. Căci suprarealismul este cea mai recentă aventură a poeţilor şi pictorilor, şi demonstrează încă o dată certa vitalitate atît în Europa cît şi în America.

Denumirea de *suprarealism* a fost dată de *leader*-ul acestuia, domnul André Breton, în termeni foarte limpezi: „El este un automatism psihic pur prin care cineva încearcă să exprime prin cuvinte

Scanned with OKEN Scanner

sau alte mijloace procesul real al gîndirii. Este o gîndire care se impune, fără nici un control al raţiunii, nici un scop estetic sau moral".

Dacă arta este conexată unui scop estetic, acţiunea unui scop moral şi ştiinţa unui scop raţional, este evident că o operă suprarealistă nu e nici artă, nici morală, nici ştiinţă. Dealtfel, referitor la pictură, un alt suprarealist oficial a declarat că „pictura suprarealistă nu trebuie să fie judecată după calitatea artistică". Această carte se ocupă de calitatea artistică, aşa că ar putea să ignore suprarealismul, dacă acesta n-ar fi dezvoltat un mod de a simţi care ţine totuşi de puterea magică a artei.

Automatismul a fost în pictură un mod de a găsi raporturi neaşteptate între lucrurile din natură şi de a dezvolta idei sugerate de aceste lucruri. În alte cuvinte, suprarealismul nu e decît o ramură a *artei fantastice* care este un produs al fanteziei libere de orice frînă a raţiunii. Calitatea fantastică a foviştilor şi altor mulţi pictori care au urmat o cale asemănătoare vădeşte o anume libertate spontană. Dar suprarealiştii, gata cu toţii să combată raţionalismul, au pretins că nu era artă cunoaşterea lor, ci o nouă ştiinţă. Ceea ce explică de ce pictorilor suprarealişti le lipseşte cel mai mult o formă care să aibă caracter de artă, ba sînt obligaţi de chiar principiile lor să adopte o formă convenţională academică, pe care ei o deformează fără să se poată elibera de ea. Admiţînd chiar şi cunoaşterea suprarealistă ca autentică, este sigur că ea nu are caracterele cunoaşterii artistice. De aceea e mai propriu să vorbim aici de unele exemple de artă fantastică, care vădesc o tendinţă înrudită cu suprarealismul, dar se opresc pe pragul acelei faimoase cunoaşteri care se află în afara cîmpului artei, pentru că autorii lor s-au ostenit mai puţin să inventeze un nou tip de cunoaştere decît să creeze o formă individuală care să exprime modul lor de simţire.

51 *Odalisca cu tamburină* este un bun exemplu oferit de fantezia rafinată a lui Henri Matisse. Este

Scanned with OKEN Scanner

pictura unei femei goale care a luat o atitudine academică, aşezată într-un fotoliu în mijlocul unei odăi căreia bogăţia culorilor îi dă un sens de dezordine luxoasă. În fundal se vede tamburina şi o fereastră pe jumătate deschisă lasă cerul să se vadă. Nu există nici o reprezentare de acţiune sau subiect, în afara titlului, nici o specificare că femeia ar fi o odaliscă. Un sens de culoare orientală este răspîndit, dar ea s-ar putea regăsi în multe vile de pe Riviera. Indicaţia că ar fi vorba de o odaliscă este deci un pretext pentru a zugrăvi nudul. Pictura unui nud în mijlocul unei odăi ar putea aminti discreditata „pictură de gen", adică cea care face cronica zilnică în pictură. Dar este adevărat şi faptul că Matisse nu acordă nici o atenţie nici nudului, nici fotoliului, nici tamburinei. Singurul său interes este concentrat asupra compoziţiei culorilor, după cum îţi este limpede cînd priveşti pictura.

Primul lucru care impresionează pe observator este că Matisse, care apără totuşi culorile pure, a zugrăvit centrul tabloului cu tonuri neutre sau aproape. Umbrele trupului sînt cenuşiu-violet, zonele luminoase ale trupului sînt de un brun deschis, şi unele zone ale fundalului sînt ori negre ori cenuşii cu nuanţe de albastru şi de violet. Aceste zone de tonuri neutre constituie centrul umbros în jurul căruia se mişcă, ca într-un dans fantastic, roşul covorului, diferitele nuanţe de verde ale fotoliului, trandafiriul şi albastrul perdelei, verdele peretelui, albastrul cerului şi roşul tamburinei. Intensitatea acestor culori este accentuată de tonurile neutre ale centrului, de intervalele şi de tuşele lor. Forma este deschisă fără contururi precise. Tuşe de culoare par să invadeze pretutindeni, fără nici o relaţie cu forma obiectelor, chiar dacă se supun riguros într-un arabesc fantastic unei necesităţi de echilibru. Nu există nici o raţiune pentru ca formele mîinilor şi picioarelor să fie simple tuşe de culoare, cel puţin în ce priveşte forma plastică; dar acele tuşe de culoare se conformează necesităţii compoziţiei de culori: dacă mîinile şi picioarele ar fi fost precizate, întreaga semnificaţie a

Scanned with OKEN Scanner

picturii s-ar fi pierdut. Este adevărat că atitudinea femeii vădeşte perfecta cunoaştere a desenului în ceea ce-l priveşte pe Matisse, ba chiar deplina sa experienţă a idealului academic al frumosului. Şi totuşi el ştie să-şi ascundă experienţa sa academică şi s-o transforme magic într-o operă de artă, întrucît modelarea femeii se subînţelege abia sub tuşele de lumină şi umbră care fac din ea imaginea unei imagini cu caracter de fantasmă. Şi întrucît o fantasmă este o umbră nu trebuie să ne aşteptăm să-i numărăm degetele de la mînă. Iată de ce Matisse întrerupe execuţia pînzei înainte de a sfîrşi mîinile şi picioarele.

Nu se văd fantasme în natură, şi nici măcar culori aşa de intense ca cele care dansează în jurul fantasmei din pictură. Abia rupt de realitate şi intrat în lumea fanteziei, Matisse e în stare să menţină o coerenţă perfectă cu umbrele şi culorile vii. Matisse ne introduce în împărăţia basmelor, unde bogăţia, luxul, frumuseţea ideală sînt atît de temperate prin echilibru, tact, fineţe, naturaleţe, încît contemplarea uneia din operele sale este o vrajă. Misterul operei sale este învăluit de naturaleţea forţei sale creatoare, şi totuşi rămîne în subsol ca pentru a sugera că orice lucru în pictură se află dincolo de domnia realului.

Henri Matisse s-a născut în 1869, s-a dedicat artei din 1892 şi a devenit şeful foviştilor în 1905. Nu a acceptat niciodată metoda cubismului, care a exclus fovismul din moda picturală, pînă ce acesta a revenit în graţiile Parisului din 1929. Matisse s-a bucurat de asta şi a rămas şi astăzi cel mai mare reprezentant al fovismului.

El a spus: „Reprezint spaţiul şi obiectele puse pe pînză tot aşa de natural ca şi cum aş avea dinaintea mea numai marea şi cerul, adică lucrurile cele mai simple din lume. De aceea nu mi-e greu să realizez unitatea picturii mele, chiar dacă este foarte complexă, pentru că e ceva care vine de la sine. Nu mă gîndesc decît să redau felul meu de a simţi. Foarte adesea, dificultatea unui artist depinde de faptul că el nu e conştient de calitatea sentimentului său şi lasă ca raţiunea să-i de-

Scanned with OKEN Scanner

vieze sentimentul. În schimb, ar trebui să-şi folosească raţiunea numai pentru control"[1].

Iată o fericită reprezentare a procesului artistic care are conştiinţa de sine; este de fapt greu să găsim unul mai limpede din partea unui pictor. Creaţia trebuie să fie naturală, după calitatea sentimentului fiecăruia, fără interferenţa raţiunii care-l poate devia, şi care trebuie să slujească drept control numai după ce creaţia este sfîrşită. Acesta este adevăratul proces al fiecărui artist care ar vrea să-şi ajungă ţinta. Întrucît arta lui Matisse este fantastică, un proces atît de conştient este în mod special interesant întrucît abilitatea de a controla subtila lucrare a minţii sale perspicace, ca şi cum ar fi un spectator care priveşte din afară, îl ajută destul să se elibereze de frînele raţiunii şi autoconştiinţei şi-i îngăduie să se abandoneze fanteziei pure. Munca fantastică pare să înceapă după ce el a eliberat terenul de gîndire, care este mai apoi gîndirea practică zilnică.

Şi prin acest proces dialectic tocmai fantezia sa devine liberă pentru a forma orice senzaţie oricît de fugară. De unde, în cele mai bune opere ale sale, procesul creator se manifestă într-o formă foarte pură.

Interesul lui Matisse pentru viaţa umană este foarte restrîns. Nu se poate găsi în el nici un sentiment religios ori social, nici un contrast dramatic. Dar el compensează îngustimea cu puritatea sa. În lumea sa de culori şi imagini fantezia sa nu are limite. Oriunde ar zbura fantezia sa, acolo se naşte arta; şi el merge foarte departe în lumea necunoscută a fanteziei.

A treia dimensiune în picturile lui Matisse nu este niciodată total absentă; dar întrucît culori şi arabescuri pot să existe foarte bine fără a treia dimensiune, el nu-i dă mare atenţie. Mulţi critici au vorbit de această lipsă relativă a celei de a treia dimensiuni ca de un defect artistic, în vreme ce este vorba de un defect al criticilor înşişi. A

---

[1] Acesta şi citatele ulterioare din Matisse sînt scoase din „La Grande Revue", decembrie 1908, şi din „L'intransigeant", 14 şi 22 ianuarie 1929.

Scanned with OKEN Scanner

treia dimensiune este un izvor de artă, dar şi suprafaţa este un izvor de artă. Dacă Matisse ar fi accentuat a treia dimensiune cum uneori se întîmplă s-o facă, coerenţa sa ar fi fost diminuată şi arta sa nu s-ar fi înfăptuit în modul cel mai fericit. Numai dacă se acceptă acea lume de culori şi arabescuri vrăjite, se poate înţelege acea perfecţiune care este proprie lui Matisse.

Vrajă de culori şi arabescuri este laolaltă forma şi conţinutul artei lui Matisse. Dar pentru a limpezi totul se cade să le distingem şi să ascultăm, referitor la aceasta, însuşi cuvîntul lui Matisse. „Presupuneţi că eu m-aş apuca să zugrăvesc un interior. Am dinaintea mea un bufet care-mi dă o senzaţie de roşu deschis; şi eu pun pe pînză un roşu care mă satisface; imediat un raport se stabileşte între acest roşu şi albul pînzei. Dacă pun un verde lîngă roşu şi zugrăvesc podeaua în galben, trebuie să existe între acest verde, acest galben şi albul pînzei un raport care mă va satisface. Dar aceste tonuri diferite se slăbesc rînd pe rînd. Este necesar prin urmare ca diferitele elemente pe care le folosesc să fie astfel armonizate, încît să nu se distrugă pe rînd. O nouă combinaţie de culori va urma celei dintîi şi va face completă interpretarea mea. Sînt silit să modific pînă ce pictura să poată părea cu totul diferită cînd, după aceste succesive schimbări, roşul a fost înlocuit cu verde drept culoare dominantă.“ Iată o descriere perfectă a modului în care o senzaţie fizică se transformă într-o pictură fantastică, adică în creaţia originală a formei cromatice a lui Matisse.

În ce priveşte conţinutul său, Matisse a scris: „Visez o artă de echilibru, de puritate şi seninătate, fără obiect care să chinuie sau să deprime, o artă care, pentru orice lucrător cu mintea, om de afaceri ori scriitor, să poată avea o acţiune de înseninare, să fie un soi de odihnă mintală, ca un fotoliu bun în care ne odihnim cînd sîntem osteniţi“. Este poate prea mult să reduci arta la funcţia unui fotoliu? Mi se pare că tocmai curajul sincerităţii ar trebui să fie mai degrabă lăudat decît condamnat. El aruncă o lumină limpede asupra

Scanned with OKEN Scanner

artei şi idealului lui Matisse. Trebuie să-i judecăm arta în limitele idealului său, întrucît sinceritatea sa în a-şi determina idealul înseamnă interpretarea acelei perfecte alegeri de motive, adaptate formei sale şi prin urmare dezvăluite de forma sa, care este baza măreţiei sale de artist.

Imaginea 52 reproduce o acuarelă — *A Stonington Harbor — Maine* — pictată de John Marin în 1926. Pentru a înţelege această operă trebuie să amintim gustul „artei fantastice", adică fovismul şi suprarealismul. Marin este un pictor american, crescut pe solul ţării sale cu deplina conştiinţă a tradiţiei americane ca mod de viaţă, astfel că nimeni pînă acum nu l-a pus în raport cu gustul modern al picturii franceze. Şi este adevărat că şi Marin a declarat că picturile sale sînt conservatoare şi că ţin de o tradiţie convenţională. Dar asta înseamnă numai că, la fel ca toţi revoluţionarii în artă, Marin este un revoluţionar fără s-o ştie.

Ceea ce vedem în figura 52 este un mic port cu un mare velier. Şi numaidecît ne dăm seama că raportul între velier şi port nu este natural: este un raport născut dintr-un afect şi nu din perspectivă. În fundal se află cîteva case de ţară abia schiţate, dintre care una pare aproape o monumentală catedrală romanică. Casa care a slujit de model era probabil o casă sărmană, dar Marin a iubit-o şi a transformat-o. Iar mult mai în fund vedem cîteva coline abia schiţate. Oricum, acordul formal între velier, case şi coline are o gradaţie proprie, datorată echilibrului şi structurii care sînt deosebit de vitale.

Idealul lui Marin este un ideal de coordonare de echilibru şi de structură. Intensitatea vie a picturii reflectă intensitatea sentimentului lui Marin, mai mult decît voinţa sa. Pentru a coordona structura a ceea ce vede (velier, case, munţi) cu celelalte părţi ale picturii sale, se slujeşte de proiecţii. Folosirea proiecţiilor, cum s-a spus, este tipică cubismului. Proiecţiile lui Marin sînt abstracte ca cele ale cubiştilor, dar funcţia lor este diferită pentru că aici slujesc la completarea expresiei unei

Scanned with OKEN Scanner

emoţii centrale care este perfect reală. O zonă în unghiul superior la dreapta are o atingere de magic, iar zonele corespunzătoare de jos sînt tot atît de abstracte, şi au sarcina să unească întregul şi să-l echilibreze, să dea diviziunii un ritm constant. Efectul este de împletire de arabesc şi structură, astfel că fiece element este dezvoltat în suprafaţă mai degrabă decît în profunzime. Un obiect este astfel creat încît îşi are propria-i viaţă şi propria-i graţie. Obiectivitatea şi independenţa picturii, care este visul foviştilor şi cubiştilor, sînt realizate aici cu o atingere de magie dragă suprarealiştilor. Dar în acelaşi timp găsim în operă expresia de afecţiune pentru velier şi pentru unele case şi de entuziasm pentru o viziune din natură care nu-i de fel personală. Astfel de expresie, realizată prin jocul nervos al luminii şi umbrei, este concentrată în velier şi case. Tot restul — coline, oglinda apei şi proiecţii — formează cadrul structural al motivului central. Velierul şi casele sînt colorate în alb şi cenuşiu, apa în albastru întunecat, colinele în nuanţe albastre; şi ici colo cîte o pată brună în prim plan. Compoziţia cromatică aşadar n-ar putea fi mai simplă. Tonurile întunecate de albastru şi brun îşi subliniază calităţile în albul şi cenuşiul — care reprezintă în depărtare schema structurală a picturii. De unde perfecta unitate de formă şi culoare.

John Marin s-a născut la Rutherford, New Jersey, în 1870, a studiat la Filadelfia şi New York, unde pentru cîtva timp a lucrat întîmplător ca arhitect. În 1905 a plecat la Paris, unde a trăit pînă în 1911, cu cîteva scurte întreruperi. În lungul perioadei sale europene, gravurile sale vădesc influenţa lui Whistler şi picturile sale pe a lui Monet. Dar după 1908 gravurile sale dezvăluie un stil absolut personal, care, cu ajutorul material şi moral al lui Alfred Stieglitz, i-a adus renume amplu răspîndit şi astăzi.

Marin a zugrăvit tablouri în ulei tot atît de personale ca şi acuarelele. Dar cea mai mare parte a producţiei sale o reprezintă acuarela; ceea ce pentru diferiţi critici înseamnă o limitare. Prostie!

Scanned with OKEN Scanner

O acuarelă de Cézanne nu e mai puţin artă ca o pictură în ulei a acestuia. Un poem în versuri scurte nu e inferior unuia în versuri lungi. Şi cum o tehnică indică anumite caracteristici ale unei opere de artă, tot aşa un anume tip de viziune adaptat tehnicii acuarelei nu poate fi executat în ulei fără a suferi în calitatea artistică. Dacă printr-o tehnică în ulei un artist poate realiza anumite calităţi pe care folosirea acuarelei nu i-ar îngădui să le atingă şi contrariul este adevărat; cu acuarela, un artist obţine o anume uşurinţă, rapiditate, delicateţe de efect pe care pictura în ulei nu le poate da. Putem admite că îndemînarea necesară tehnicii în ulei este mai complexă decît cea a acuarelei, dar se pare că a sosit ceasul să facem distincţia între artă şi îndemînare. Marin a pictat mult în aer liber, dar din 1919 a preferat să lucreze în atelier unde, spune el: „Pot să fac mai bine revăzînd ceea ce am văzut cu ochii mei". Era totuşi prea conştiincios pentru a neglija realitatea. „Cei care spun că pictează nu pietrele, copacii, casele şi tot ceea ce văd, ci mai curînd viziunea lor internă, spun o prostie. Dacă încercaţi o dragoste intensă, ba chiar pasiune pentru un lucru, veţi face imposibilul pentru a pune pe hîrtie sau pe pînză acel lucru. Puteţi transforma, vă puteţi juca cu materialul vostru, dar cînd aţi sfîrşit, trebuie să fi reprezentat esenţa acelui lucru şi nimic altceva."[1]

După acest principiu Marin a ocolit acea abstracţiune a modului de a simţi din viaţă şi natură care era propriu cubismului şi a menţinut un raport, chiar şi indirect, cu viziunea naturală. Polemica sa nu e împotriva naturii: „Ceea ce trebuie să combatem sînt raţiunea şi cunoaşterea care totdeauna se opun viziunii. Ceea ce e esenţial este să ne dăm seama cum vedem şi să ocolim ca această cunoaştere a felului cum sînt lucrurile obiectiv să interfereze viziunea noastră". Dealtfel el dispreţuieşte eclectismul, „acel gen de viziune

---

[1] Acesta şi citatele următoare sînt scoase din *Letters of John Marin*, New York, 1931.

mixtă, pseudo romantică, caldeo persiană, greacă, romană, italiană, franceză, germană, care este o concreteţe abstractă şi o amintire monumentală a altor lucruri".

Structura este idealul lui Marin: „Trebuie să insist pe contul meu ca atunci cînd pictura mea este sfîrşită şi, prin urmare, toate părţile sînt la locul lor şi active, ea să devină un obiect şi să-şi aibă legăturile astfel definite ca cele ale unei prore şi a unei carene de navă".

Dinamismul lui Marin este bazat pe principiul greutăţilor şi al echilibrelor: „Aşa cum trupul meu exercită o presiune din înalt pe pămînt, tot aşa pămîntul exercită una din jos asupra trupului meu; dealtfel presiunea aerului, asupra trupului meu şi a trupului meu asupra aerului, toate astea trebuie să le recunosc cînd construiesc o pictură". Acest dinamism depinde de reacţiile spontane ale artistului, de exemplu, faţă de zgîrie-norii din New York şi apusurile de pe Maine. „Este emoţia mea pe care încerc s-o exprim în aşa fel încît să-mi pot aminti întîia impresie şi să menţin expresia diferitelor emoţii care sînt rechemate la viaţă".

Marin este un om timid şi retras care a iubit totdeauna casele, insulele şi velierele. A dorit să picteze lucrurile pe care le iubea şi să închine gloriei lor nesfîrşita lui fantezie. Dar nu a pretins niciodată că zugrăveşte capodopere şi că a devenit un orgolios, aşa că se poate vedea o corespondenţă între dragostea lui şi dinamismul lui, între echilibrul şi modestia lui. Şi tocmai această valoare morală a viziunii sale, acest conţinut pasional al fanteziei sale, explică vraja artei sale.

Vorbind de Matisse şi de Marin explicăm de ce este fantastică arta lor chiar dacă nici unul din ei nu a avut raporturi cu suprarealismul. În schimb, Chagall a fost socotit de suprarealiştii oficiali ca unul din precursorii lor, cînd între limitele suprarealismului, cînd dincolo de ele.

Pictura lui Chagall reprodusă aici prezintă cîteva elemente caracteristice ale suprarealismului şi altele care trec dincolo de el. Înfăţişează *Mar-*

Scanned with OKEN Scanner

tirul şi a fost zugrăvit în 1940 cu referiri puternice la martiriul poporului evreu în Polonia şi în alte părţi ale Europei. Scopul lui Chagall este aşadar nu fantastic ci istoric, pentru că este simbolul unei întîmplări verosimile din timpul războiului acum sfîrşit, şi este un simbol religios pentru că evreul mort legat de par aminteşte de Cristos crucificat şi parul este o cruce simbolică. Totuşi fantasticul nu lipseşte, şi pentru a ne întoarce la distincţia făcută la începutul acestei cărţi, vom spune că subiectul este istoric şi simbolic, dar conţinutul este fantastic.

Importanţa simbolică a imaginilor este dată de proporţiile lor fizice: martirul este figura cea mai mare pentru a izbi emoţia noastră, apoi vine femeia care plînge la picioarele martirului, urmată de alte figuri a căror mărime şi distanţă de primul plan sînt determinate de gradul participării lor la dramă şi nu de poziţia lor în spaţiu. Aceeaşi ierarhie se aplică animalelor simbolice, dintre care unul este ireal, jumătate vacă jumătate femeie, celălalt e o pasăre care seamă cu un cocoş.

Forma plastică a imaginilor omeneşti în această pictură nu are drept scop să redea realitatea obiectivă, ci e subordonată culorilor şi simplificată pentru a organiza zone de variaţii de culoare. Galbenul trupului martirului, întrerupt de albul şi negrul cămăşii, subliniază sensul tragediei care se degajă din pictură, în vreme ce trandafiriul vălului şi al cămăşii femeii care stă la picioarele martirului şi albastrul, portocaliul şi verdele veşmîntului său sugerează o durere dulce, resemnată şi melancolică. Contrastante cu această resemnare sînt verdele şi portocaliul violonistului şi trandafiriul şi albastrul strălucitor al violinei, sugerînd aproape o evadare din tragedie. Albastrul întunecat al mamei cu pruncul accentuează sensul fricii şi disperării pe care şi formele şi atitudinile le exprimă. Prin urmare toate aceste culori sînt protagonişti ai dramei care se detaşează de fundal unde se află un sătuc cenuşiu neutru pe care se gravează masa fumului brun al focului distrugător,

Scanned with OKEN Scanner

Numai sus apare o firavă zonă de cer albastru şi alb.

Cîteva particularităţi formale însoţesc şi comentează tragedia. Fumul care se grămădeşte deasupra caselor capătă o nedesluşită formă omenească pentru a accentua semnificaţia cruzimii şi a iminentei distrugeri. Casele par zguduite ca de un cutremur. O gheară de animal fantastic sfîrşeşte într-o femeie care susţine un candelabru. Un om stă să cadă de la o fereastră, precedat de scaunul său. În sfîrşit, ultimul foc, capul violonistului e tăiat în două.

Ca şi în operele primitive, proporţiile sînt ierarhice mai mult decît naturale, depind adică de interesul major sau minor pe care artistul îl pune sau nu în realitatea obiectivă. Dealtfel, între imagini există un raport psihologic: moartea, catastrofa, durerea, spaima, legea, viaţa care continuă, monştrii apocalipsului. Fiece motiv e prezentat şi niciodată reprezentat în raport de acţiune cu alte motive: par voci sacadate şi totuşi se acordă într-o lume străină de realitate, plină de nostalgie, de poezie, de tristeţe. Pentru ca opera să fie pe deplin realizată este totuşi necesară o legătură vizuală: cu adevărat îţi dai seama că fragmentarea compoziţiei, ca fulgere de imagini împrăştiate ici şi colo, corespunde perfect unei forme fragmentate, cînd accentuată, cînd languroasă, care continuă în spaţiu într-un mod sincopat.

Marc Chagall s-a născut la Vitebsk în Rusia în 1887 într-o familie sărmană de evrei. Mila pe care o simte pentru mizeria poporului său şi pentru animalele domestice a fost sentimentul fundamental al vieţii sale. Chiar şi misterul legendelor populare l-a atras. Poporul său şi animalele sale constituie legătura sa cu realitate, şi nevoia foarte puternică de a-şi înfige bine picioarele în pămînt. Dar în acelaşi timp legendele iubite în vremea copilăriei şi naturala tendinţă spre zborurile fără frînă ale fanteziei îl depărtează de realitate. Realism fragmentar şi fantezie fără frîu par tipice artei şi poeziei populare. Dar originea artei lui

Scanned with OKEN Scanner

Chagall trebuie mai degrabă căutată în acele icoane ruseşti, de mare tradiţie, dar care totuşi sînt lipsite de acel ceva de care un occidental poate cu greu să se lipsească, adică principiul cauzal. După motiv, fie într-o icoană rusă fie în opera lui Chagall, nu se poate nici măcar presupune ce anume ar veni după aceea. Este lumea miracolelor, şi nu ai decît să crezi dacă vrei să simţi arta lui Chagall. Oricum contrastul între fragmentele de realitate şi zborurile fantastice a fost depăşit de Chagall la Paris, unde a sosit în 1910 şi numaidecît s-a răzvrătit fie împotriva impresionismului, fie împotriva cubismului. Chiar dacă a profitat de ele din plin. Esenţa geometrică a formelor simplificate şi folosirea culorii ca formă au fost cele două motive principale pe care le-a asimilat. Dar, impresionism şi cubism, amîndouă i-au părut ca prea legate de lumea fizică; şi a vrut să transforme natura nu numai material, din afară, ci şi ideologic, dinlăuntru; şi nu s-a înspăimîntat de acuzaţia că face literatură în pictură. De fapt Parisul, odată cu o nouă siguranţă tehnică, îi dăduse o nouă încredere pentru a-şi urma propria-i cale. Şi cînd în 1914 s-a întors în Rusia a găsit un nou motiv: dragostea, dulceaţa traiului după atîţia ani de mizerie şi de luptă intelectuală; şi a găsit fericirea de care vorbeşte acum ca despre un paradis pierdut.

Martirul este un fel de compendiu al motivelor lui Chagall: a dat proporţii gigantice milei pentru poporul său, din pricina războiului, mergînd pînă la contemplarea catastrofelor umanităţii întregi. Dar atenţia lui Chagall nu se opreşte asupra tragediei, ci numaidecît aleargă la legendele umoristice ale fiarelor fantastice şi monştrilor, a violonistului fără cap, a rabinului care-şi duce biblia, a femeii înspăimîntate. Şi la picioarele crucifixului iată dulcele, resemnatul, melancolicul plîns al femeii, care nu lipseşte niciodată în opera artistului, aproape ultima floare care supravieţuieşte în deşertul cruzimii.

Scanned with OKEN Scanner

Această dulceață este cheia artei lui Chagall. El este firește revoltatul în artă, cu izbucniri de îndrăzneală, și totuși este o creatură dulce, gentilă și înspăimîntată. Toate contradicțiile sale apar în tablourile sale simultan și produc acea aparentă discordie care este mereu învinsă de un stil care este unic chiar dacă formele variază mereu. Chagall își găsește unitatea nu în proporțiile spațiale ori în formele plastice, ci mai curînd în ceva care e mai fluent și variat, mai ductil în a urma vagabondajul său fantastic: — culoarea sa.

Scanned with OKEN Scanner

CONCLUZIE

O rapidă trecere în revistă a celor cincizeci şi trei de picturi din secolul al XIII-lea pînă în zilele noastre nu constituie firește un bagaj cultural de oarecare importanţă. Şi totuşi, dacă cititorul a înţeles cu adevărat problema critică privitoare la cele cincizeci şi trei de picturi, nici o îndoială că experienţa sa critică s-a îmbogăţit notabil.

Autorul nu a putut oferi un sistem de pictură, nici o ştiinţă a artei, pentru că nu crede că o ştiinţă a artei ar fi posibilă, pictura cît şi arta nefiind un lucru material care să se poată măsura cu instrumente şi experimente, cum o face omul de ştiinţă. Kant a şi spus dealtfel că nu există o ştiinţă a artei, ci numai o critică de artă: şi are încă dreptate.

Un pictor lucrează cu ochii săi, sentimentul şi fantezia sa. Toate regulile ştiinţei — de exemplu perspectiva — ori ale moralei, ori ale religiei pentru a dirija fantezia artistului sînt absurde şi sfîrşesc în greşeală. Fiece pictor care este un artist autentic îşi creează propria-i lege, care e bună pentru el, în general rea pentru alţii, şi căreia nimeni nu e obligat să i se supună.

Să ştii prin urmare cum să priveşti un tablou nu înseamnă să fi învăţat vreun truc oarecare, înseamnă să fii liber faţă de orice regulă pentru a pune în raport imediat fantezia ta cu cea a autorului tabloului. Şi nu e uşor cum pare, să fii

Scanned with OKEN Scanner

liber față de orice regulă, pentru că reguli există, unele vechi de mai bine de două mii de ani, și sînt învățate în toate școlile. Le-am învățat încă din copilărie și nici nu renunțăm la ele ușor pentru că sîntem geloși pe ele, ca și cum ar fi vorba de vreo proprietate particulară dobîndită cu sudoarea frunții.

Socraticul a ști că nu știi nimic, și înțelepciunea și umilința sînt necesare pentru a-ți apropia o pictură cu mintea deschisă. Pretenția atîtora de a învăța pe pictori ce și cum anume trebuie să picteze este modul sigur de a nu înțelege nimic din operele lor. Pentru a înțelege o poezie de Baudelaire nu ajunge să cunoști limba franceză, ci mai curînd trebuie să pătrunzi acel limbaj special al lui Baudelaire. Și pictorul își are limbajul său, care este la urma urmei raportul pe care el îl instituie între liniile, formele și culorile sale. Și pentru a înțelege care sînt caracterele acelui raport, cunoașterea altor raporturi instituite de alți artiști este necesară pentru a stabili afinitățile și contrastele. Tocmai de aceea e necesară o cultură picturală paralelă culturii poetice care se cere pentru a înțelege un poem. Dar cultura nu ajunge; este un punct de plecare și nu de sosire.

Punctul de sosire coincide cu judecarea și prin urmare cu afirmarea că o pictură este sau nu o operă de artă. Dar nici o pictură cunoscută nu poate fi o măsură de judecată potrivit căreia operele înrudite ar fi artă, iar celelalte nu; așa că numai cultura picturală nu ajunge pentru judecată, și din contră, vedem în fiece zi specialiști în pictură fiind printre cei mai dezorientați în judecare. Trebuie prin urmare să lărgim cultura din specific picturală în general umană, și să fim familiari cu diferitele activități ale spiritului pentru a înțelege accentul artistic, sau științific, sau religios, sau politic al unui fapt sau al unei opere.

Există cîte unul care pretinde că are în buzunar o definiție a ceea ce înseamnă artă, precizată odată pentru totdeauna și care poate fi aplicată la orice obiect pentru a stabili dacă și pînă la ce punct intră în definiție. Dar arta este o activitate

Scanned with OKEN Scanner

foarte complexă şi e plină de surprize, astfel că acele opere care la apariţia lor au corespuns mai puţin definiţiilor la modă s-au dovedit pînă la urmă a fi opere majore. Un anume scepticism referitor la această problemă este foarte salutar, cu ochiul totdeauna fixat la ceea ce izvorăşte şi care poate modifica învelişurile mentale dobîndite. Deşi scepticismul nu este ignoranţă, totuşi cunoaşterea celor mai de seamă rezultate ale esteticii moderne este indispensabilă. Lectura cărţilor de estetică ale lui Benedetto Croce şi mai ales *Breviarul de estetică* şi *Poezia* — ca şi *Art as experience* de John Dewey este indispensabilă pentru cunoaşterea condiţiilor actuale ale gîndirii despre artă. Şi foarte folositoare este confruntarea între gîndirea scriitorilor de azi şi cea a lui Emmanuel Kant din lucrarea sa *Critica judecăţii* şi a lui Georg Hegel din *Filosofia artei*, care sînt poate cele mai importante cărţi ale esteticii trecute.

Autorul acestei cărţi nu a avut pretenţia de a oferi un tratat de estetică în paginile care preced, ci numai cîteva motive ale unei experienţe concrete a judecăţii despre artă, bazată nu numai pe ideile lui Croce şi Dewey, ale lui Kant şi Hegel, ci şi pe cunoaşterea istoriei esteticii. Concluzia acelei experienţe este că numai reconstruirea personalităţii unui pictor ne poate spune dacă acesta este un artist autentic sau dacă sub învelişurile de forme şi culori este un propagandist economic sau social, politic ori religios. Tocmai personalitatea artistului este o definiţie concretă a artei, nu o formulă abstractă, ci o realitate vie. Şi fără o anume uitare a definiţiilor artei propuse pînă acum şi care conţin cîte ceva adevărat, apropierea de artă prin reconstituirea personalităţii artistului este metoda istorică, cea mai bună după părerea noastră, pentru critica de artă.

În paginile precedente am distins două momente ale apropierii de artă: ceea a interpretării şi cea a judecăţii. Este o distincţie utilă pentru limpezimea procesului, dar este evident că la sfîrşit ele se topesc într-una. Cînd citim o poezie, de exemplu, ne place un pasaj mai mult ca altul, şi-l

Scanned with OKEN Scanner

respingem pe al treilea, în chiar momentul în care le înţelegem şi oprim judecata finală pînă ce întreaga poezie nu ne este limpede în minte, ca demnă de admiraţie ori dezaprobare.

Acelaşi lucru se întîmplă cu pictura. Prima impresie a unui tablou este întrucîtva vagă, şi numai după analiza tuturor elementelor înţelegem cu adevărat semnificaţia fiecăruia dintre acestea şi ale picturii în întregul ei. Dar nu putem aprecia complet semnificaţia operei pînă ce nu sîntem emoţionaţi, prin entuziasm sau repulsie, şi fără ca sentimentul şi fantezia noastră să nu ne fi condus pînă la judecată. Adică interpretarea noastră asupra operei nu priveşte faptele fizice de care se ocupă erudiţii artei, ci faptele spirituale de care se ocupau criticii.

Dacă privim o pictură reprezentînd-o pe Venus, ne dăm seama dacă pictorul şi-a închipuit frumosul ideal sau a făcut portretul obiectului dragostei sale, şi dacă a pus şi suficientă viaţă în idealul său ori s-a distanţat destul de dragostea sa, ori a stăruit prea mult în atracţia senzuală a obiectului său. Pînă la a conclude dacă idealul său este ori nu vital, ori dacă afecţiunea sa şi-a găsit forma, ori dacă în schimb o intenţie pornografică a stricat tot. Liniile, formele şi culorile pe care le vedem sînt în funcţie de acea particularitate a culorii, şi sînt judecate în funcţie de aceasta.

Cu alte cuvinte datoria noastră este să facem istoria tuturor elementelor incluse într-o pictură, şi critica efectului său privind întregul. Istorie şi critică reacţionează una la cealaltă, astfel că fără o adevărată interpretare a datelor psihologice critica noastră nu va mai exista, şi fără constanta intervenţie a sensibilităţii noastre artistice interpretarea noastră va fi falsă. Să înţelegi judecînd intimul raport între linii, forme şi culori pe de o parte şi sentimentul şi fantezia artistului pe de alta, înseamnă să înţelegi nu numai activitatea propriu-zis artistică ci întrega activitate umană a pictorului.

Scanned with OKEN Scanner

Fiecare pictură îşi are tehnica sa, şi prin urmare mijlocul practic de a se manifesta, mijlocul dar nu scopul care rămîne artă. Şi totuşi o pictură nu se poate judeca pe baza tehnicii sale, ci numai dacă tehnica este adaptată ori nu individualei fantezii a artistului, totdeauna referitoare la personalitatea acestuia. Nu există prin urmare o tehnică mai bună sau mai înaintată ca alta. O prejudecată destul de împămîntenită este de exemplu aceea de a socoti tehnica lui Giotto mai imperfectă decît cea a lui Rafael. Trebuie, aşadar, să subliniem faptul că tehnica lui Giotto este diferită dar nu inferioară celei a oricărui alt mare artist. De fapt unicul scop al tehnicii lui Giotto este de a-şi realiza arta; şi deoarece arta sa este perfectă, tehnica sa este şi ea perfectă. Tehnica lui Rafael, care a realizat arta lui, ar fi împiedicat arta lui Giotto să se manifeste, adică ar fi fost pentru Giotto o tehnică foarte rea. Tot astfel, nu este adevărat că Cézanne ar fi desenat mai puţin bine ca Rafael, pentru că desenul său era pe potriva redării reflexelor de ton pe care Rafael le ignora, şi tocmai în reflexele de ton se manifestă arta lui Cézanne. Nu există prin urmare o singură tehnică în pictură, ci există tot atîtea tehnici cîte personalităţi artistice; şi fiece tehnică trebuie judecată după eficacitatea sa în a dezvălui personalitatea şi nu după afinitatea sa cu o altă tehnică care este preferată în mod arbitrar.

Trebuie să stăruim asupra acestui punct pentru că echivocurile şi acum curente, referitoare la această problemă, sînt fără sfîrşit. Amintiţi-vă recenta modă a tehnicii în frescă, care a dat în lumea întreagă o serie incredibilă de orori picturale. Michelangelo a găsit în frescă mijlocul potrivit viziunii sale plastice şi Tiţian în tehnica în ulei calea perfectă a viziunii sale picturale. Şi deoarece viziunea plastică nu este superioară viziunii picturale, fresca nu este superioară uleiului. Tot aşa acuarela a fost socotită ca o tehnică secundară, şi numai datorită folosirii frecvente a acuarelei John Marin nu a atins faima mondială

care i se cuvine. Gîndindu-te îţi vine să şi rîzi

Scanned with OKEN Scanner

cînd e vorba de a prefera uleiul apei, ca și cum ar fi vorba de a condimenta o salată. Și pentru a feri critica de astfel de prostii se cade să-i punem în față o problemă morală. Artistul este o persoană serioasă, care depune o muncă serioasă, mai grea decît ar putea crede ușuraticii; nu trebuie să le îngreunăm munca nici cu prostii, nici cu pretexte răutăcioase, și nici, mai ales, cu pedanterii goale.

Există o tehnică bună și o alta rea. Este totdeauna bună cea care dispare în opera de artă, și este totdeauna rea cea care se manifestă prin ea însăși, cînd pictorul preferă să fie un virtuoz mai curînd decît un artist. Meissonier și Bouguereau sînt cele mai bune exemple ale acestei erori.

Nici un pictor nu a trăit vreodată fără să-și aibă propria teorie, deoarece contribuția intelectului în pictură este o condiție necesară artei. Dar ca și tehnica, și teoria în artă nu e niciodată bună ori rea, în sine, ci numai în relație cu personalitatea artistului. Teoria lui Piero della Francesca privea regularitatea corpurilor în spațiu și teoria lui Renoir prefera iregularitatea universală. Este vorba așadar de două teorii opuse. În filosofie o contradicție trebuie să fie învinsă într-o sinteză. Dar în artă nu e așa. Și dacă regularitatea a fost inspiratoarea constantă și fericită a lui Piero della Francesca, nu încape îndoială că iregularitatea a fost o idee fecundă de capodopere pentru Renoir. Renoir trăgea din credința sa în principiul iregularității un impuls spre vagabondajul său fantastic fără ca limitele intelectuale să poată seca vîna sa creatoare. În schimb concepția regularității lui Piero della Francesca poate părea un obstacol pentru libera fantezie; dar Piero nu a văzut în iregularitate un obstacol, ci o specie de zeitate transcendentă pe care el a adorat-o ca un credincios, și care și-a pierdut așadar caracterul său matematic pentru a deveni un obiect de efect. Prin urmare regularitatea a fost mai degrabă un stimulent decît un obstacol pentru creativitatea lui Piero.

Cazul lui Picasso e diferit: a fost cubismul favorabil sau nu creațiilor sale? Faptul că a contri-

Scanned with OKEN Scanner

buit la crearea cubismului şi apoi l-a abandonat, şi s-a reîntors la el, în afară de faptul că picta în acelaşi moment şi în mod abstract şi în mod reprezentativ, ne sugerează ideea că pentru Picasso n-a fost un ideal ci un experiment, şi că fantezia sa şi-a urmat calea cînd în adeziune cauzală, cînd în opoziţie cu teoria sa.

Pentru artă primejdia teoriei este asemănătoare cu primejdia tehnicii. Cînd un artist este atît de preocupat de teoria sa încît aceasta îl împiedică să dea frîu liber fanteziei sale şi spontaneităţii sentimentului său, atunci pictura sa este rece şi fără viaţă, experiment şi nu creaţie. Picturile lui Ingres şi ale lui Puvius de Chavannes, care au fost analizate mai sus, sînt exemple potrivite pentru astfel de defecte.

Problema teoriei e legată cu cea a cunoaşterii. Fără îndoială că arta contribuie la cunoaştere, altfel ar fi un joc inutil. Dar dificultatea constă în a determina ce tip de cunoaştere ar fi. Ea e diferită de cunoaşterea ştiinţifică care lucrează cu tipuri şi categorii, cu generalizări tinzînd spre universal, aşa cum de la cunoaşterea mistică care zboară direct spre universal fără să ia în seamă nici control critic, nici vreo reflecţie. Cunoaşterea artistică este în totul cunoaşterea individualului, dar în acesta se oglindeşte totuşi aspectul universalului. O pictură de peisaj se referă la un fragment de lume, un copac, un rîu, un munte, dar cele individuale sînt pictate potrivit stilului artistului, în care este inclusă arta şi prin urmare ceva ce aparţine umanităţii eterne, universale şi infinite. Acea pictură de peisaj ne-a dezvăluit caracterul universal al unui motiv individual, eternul cînt al luminii şi umbrei în cîte un reflex al apei.

Chiar şi referitor la cunoaştere, artistul pluteşte între Scilla şi Caribda. Dacă dorinţa de a-şi manifesta o cunoaştere este prea urgentă, şi artistul stăruie prea mult asupra tipurilor şi categoriilor, în concurenţă cu ştiinţa, pictura sa îşi pierde caracterul propriu individual. Dacă fantezia artistului cuprinsă de fervoare mistică neglijează indi-

Scanned with OKEN Scanner

vidualul şi se pierde în universal, el cade în inefabil. Dacă, pe de altă parte, un pictor reprezintă un obiect — să presupunem un copac — în aşa fel încît să dea iluzia realităţii obiective, el a sacrificat individualităţii acelui arbore propriul său stil de artist, şi prin urmare valoarea universală a reprezentării. Critica de artă face bine prin urmare să nu piardă din vedere nici unul din cei doi termeni, nici individualul nici universalul.

În *À la mie* a lui Toulouse-Lautrec am văzut cum pentru a individualiza omul, artistul a neglijat stilul, care în schimb este evident în reprezentarea femeii. În *Viziunea anticului* de Puvis de Chavannes am văzut cum veleitatea sa de mistic a sfîrşit într-o slăbiciune de artist. Fiece pictură care este operă de artă conţine un sentiment moral ori religios. Asta nu înseamnă că ea trebuie să susţină un anume sistem moral ori religios special, dar că trebuie să participe la acea armonie universală pe care o creează sentimentul moral sau religios. Altfel arta îşi pierde tocmai caracterul său universal. Primejdia de a introduce în artă legi morale ori religioase nu depinde de faptul că ele ar fi morale sau religioase, ci de faptul că ele sînt legi, şi orice lege împiedică spontaneitatea creaţiei care este o condiţie esenţială pentru artă. Astfel că o operă care nu este spontană, chiar dacă susţine un principiu moral ne apare ca imorală.

Cazul lui Millet este tipic. Cum am spus, moral şi social el avea dreptate şi era sincer. Dar reprezentarea sa era pătrunsă de voinţa de a convinge care nu are nimic de a face cu arta şi care a împiedicat spontaneitatea creaţiei sale. Kant a văzut bine cînd a considerat dezinteresul calitatea esenţială a artei. Ideea de spontaneitate reprezintă bine momentul procesului artistic cînd toate interesele tehnice, intelectuale şi morale sînt uitate şi artistul trece dincolo ca un copac care înfloreşte.

Aceasta explică şi pentru ce fiece artist autentic apare ca un primitiv. Omul primitiv are o fantezie care ignoră gîndirea, îndoiala, raţiona-

Scanned with OKEN Scanner

mentul, şi o atitudine socială care trece peste orice convenţie organizată. Şi de aceea pictorul autentic, chiar dacă e un om perfect civilizat, la un moment dat al procesului creator uită datele civilizaţiei sale şi redevine primitiv. În acest sens, se înţelege, Rembrandt sau Cézanne sînt primitivi ca şi Giotto şi Berlinghieri.

Primejdia pentru un pictor este să devină un primitivist şi nu un primitiv, adică să imite maniera vreunui artist antic dintr-o civilizaţie grosolană. Scopul primitiviştilor este de a înşela observatorul, de a-l face să creadă că formele lor sînt spontane şi nu conştient imitate. Conduita lor artistică este aşadar imorală. *Viziunea anticului* de Puvis de Chavannes este exemplul unui primitivist care are veleităţile primitivului.

În orice operă de artă sînt conţinute o realitate şi nu un ideal. Ce anume este realitatea într-o pictură? Să observăm un tablou care reprezintă un copac. Realitatea nu e copacul, ci imaginea copacului. Un pictor vede în natură un copac: îl vede luminos sau plin de umbre, puternic sau firav, mare sau mic, sănătos sau liniştit, sau deformat şi chinuit de furtună. Sînt calităţi ale capacului care constituie realitatea imaginii sale în pictură. Aşadar realitatea într-o pictură este reacţia pictorului faţă de realitatea în natură: este prin urmare o realitate subiectivă. Dacă nu găsim o realitate într-o pictură cubistă, aceasta nu ţine de faptul că aici nu vedem nici un copac şi nici o casă, ci pentru că pictorul nu ne-a comunicat cum a simţit el motivul reprezentat. Lipsind conţinutul subiectiv al artistului, lipseşte şi imaginea. Tocmai realitatea în artă se identifică cu conţinutul. Este adevărat că formă şi conţinut trebuie să se identifice în creaţie. Dar în numele clarităţii putem distinge cei doi termeni, şi să indicăm modul de a simţi al artistului drept conţinutul său specific.

El îşi elaborează forma după propriul său ideal. Am vorbit de idealuri de tehnică, ştiinţă, morală, religie. Dar există şi alte idealuri pentru un pictor. Unul preferă o formă plastică, celălalt o

Scanned with OKEN Scanner

formă picturală, unul structura, celălalt arabescul; unul proporţia şi statica, celălalt anatomia şi mişcarea; unul se complace în a distribui imagini pe suprafaţă, celălalt de a compune în profunzime; unul coordonează elementele între ele, celălalt subordonează elementele aceluia dintre ele care le domină pe toate; unul caută relieful prin clarobscur şi celălalt caută volume prin culori şi tonuri; unul iubeşte culorile intense şi celălalt culorile învăluite în umbră; unul vede o formă închisă în contururile sale bine finite şi celălalt tinde spre un contur deschis care să lege obiectul de mediul său. Dealtfel unii pictori idolatrizează frumosul fizic şi moral, şi alţii iubesc graţia ori sublimul ori pitorescul şi aşa mai departe.

Toate acestea sînt idealuri în pictură, toate condiţionează forma artistului a fiecărei picturi. Ceea ce trebuie subliniat este că fiecare din acele idealuri poate fi favorabil creaţiei artistice, dar nici unul din ele nu e indispensabil, nici mai bun nici mai rău ca altele. Toate ţin de personalitatea artistului pentru a fi realizate, şi realizate sînt cele mai bune, altminteri pot fi ignorate. Şi fiecare din ele, care poate fi cel mai bun pentru un pictor, va fi foarte rău pentru un altul.

Multe exemple din acest adevăr au fost expuse în paginile de dinainte. Idealul frumosului care a stimulat capodoperele lui Rafael a deschis o prăpastie în faţa lui Bouguereau. Idealul ilustraţiei care a susţinut geniul lui Goya a distrus talentul lui Meissonier. În vreme ce iubim idealul finitului la Simone Martini, la Constable iubim idealul non-finitului, ori la Botticelli idealul graţiei şi la Pollaiolo cel al energiei. Ne exaltăm pentru forma plastică a lui Masaccio şi Michelangelo, şi pentru forma picturală a lui Rembrandt şi Cézanne.

Fiecare pictor ne oferă idealul său ca ghid pentru a-i înţelege creaţia; dar e un ghid care se mărgineşte la el însuşi şi care nu trebuie să se transforme într-o prejudecată cînd e vorba de alţi pictori. Nici realitatea nici idealul, nici forma şi nici conţinutul nu fac obiectul judecăţii noastre, ci numai personalitatea artistului, de la care ac-

Scanned with OKEN Scanner

ceptăm un conţinut oarecare, întrucît este un conţinut al său, şi o formă oarecare, întrucît este o formă a sa, în scopul de a înţelege dacă el a ştiut să le topească într-o unitate a operei de artă.

Reconstituirea personalităţii artistului ne indică dacă acesta este spontan sau artificial, dacă reprezintă fără să stăruie prea mult pe amănuntele realiste, dacă absoarbe în stilul său toate elementele cu acea coerenţă a fanteziei care este calitatea paralelă logicii în ştiinţă.

Scopul principal al acestei cărţi a fost de a accentua relativitatea tuturor elementelor incluse într-o pictură, care sînt obiecte de preferinţă ale indivizilor, ale modelor, ale civilizaţiilor, şi se schimbă mereu în funcţie de gust. Numai reducînd toate elementele unei opere la condiţia de relativitate, putem înţelege ceea ce există absolut în artă — personalitatea artistului. Creînd o operă de artă personală el creează o artă universală, pentru că în fiecare operă în parte există întreaga artă, adică creativitatea, eterna aptitudine umană de a face artă. Această creativitate este răspîndită în opera întreagă, transformă toate elementele în ceva nou şi de neconfundat; ea este cea care constituie sinteza operei de artă, prin urmare personalitatea artistului.

Datoria necesară a criticului de artă este de a analiza toate elementele unei opere de artă, dar este necesar să privească şi dincolo de ceea ce vede, şi să străpungă cu ochii minţii în sufletul pictorului. Dacă din paginile de mai sus cineva va fi îmboldit spre o astfel de datorie, scopul acestei cărţi va fi fost atins.

Scanned with OKEN Scanner

CUPRINS

	Prefaţă	5
	Cuvînt înainte	25
I	Zei şi oameni	35
II	Descoperirea omului	52
III	Turnul de fildeş	72
IV	Descoperirea naturii	84
V	Valoarea ideală a realismului luministic	100
VI	Artă şi ilustraţie	115
VII	Vitalitatea naturii	131
VIII	Frumuseţea fizică în etapa modernă	150
IX	Frumuseţea morală în etapa modernă	160
X	Arta abstractă şi arta fantastică	178
	Concluzie	205

REDACTOR: VIOREL HAROSA
TEHNOREDACTOR: NIC. NICOLAEV

BUN DE TIPAR: 12.II.1978; APARUT: 1978; COLI DE TIPAR: 9; PLANŞE: 12; C.Z. PENTRU BIBLIOTECILE MARI: 7; C.Z. PENTRU BIBLIOTECILE MICI: 7,01; TIRAJUL: 12 000+10+70.

INTREPRINDEREA POLIGRAFICA SIBIU
ŞOS. ALBA IULIA NR. 40
REPUBLICA SOCIALISTĂ ROMANIA

Scanned with OKEN Scanner

Biblioteca de artă

230

Biografii. Memorii. Eseuri

cum să înţelegem pictura

Meritul unor cărţi de felul celor scrise de Lionello Venturi este că, fără a-i contesta condiţia fundamentală de *artă a văzului*, fără a o transforma într-un cod matematizat, excesiv sistematizat, al transmiterii şi receptării unor mesaje, restituie picturii sensul primordial de interpret logic şi poetic al naturii, al existenţei omului, al meditaţiei filosofice prilejuite de contemplarea lumii şi de participarea lucidă a artistului la destinul umanităţii. Gestul marelui istoric de artă de *a explica* pictura e pilduitor... Venturi nu a căzut pradă prejudecăţii potrivit căreia popularizarea ar fi o îndeletnicire nepotrivită cu obligaţiile savantului. Rezultatul e prezentarea limpede a unor trăsături definitorii ale operei de artă, un îndemn luminat de a privi pictura cu dorinţa sinceră de a o înţelege, de a-i afla determinările filosofice, de a-l descoperi — dincolo de formele şi de culorile ce se adresează retinei — pe artistul care îşi caută ecou în sensibilitatea şi în gîndurile privitorului.

DAN GRIGORESCU

Scanned with OKEN Scanner